分 类 号：R241.1　　单位代码：10183

研究生学号：2008121071　　密　　级：公开

吉林大学
博士学位论文

吕净植

2016年5月

未经本论文作者的书面授权，依法收存和保管本论文书面版本、电子版本的任何单位和个人，均不得对本论文的全部或部分内容进行任何形式的复制、修改、发行、出租、改编等有碍作者著作权的商业性使用（但纯学术性使用不在此限）。否则，应承担侵权的法律责任。

吉林大学博士学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交学位论文，是本人在指导教师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：吕帝栋

日期：　　2016 年 5 月 30 日

北魏音乐研究

A Study on the Music in Northern Wei Dynasty

作者姓名：　吕净植

专业名称：　专门史

指导教师：　杨军教授

学位类别：　历史学博士

论文答辩日期：2016　年　5 月　27 日

授予学位日期：2016　年　　月　　日

答辩委员会组成：

	姓名	职称	工作单位
主席	李华瑞	教授	首都师范大学
委员	王德忠	教授	东北师范大学
	程妮娜	教授	吉林大学
	赵永春	教授	吉林大学
	杨　军	教授	吉林大学

中文摘要

北魏音乐是中国古代音乐发展史中的重要环节。论文中不仅涉及鲜卑民族音乐，还包括宫廷音乐、佛教音乐、贵族音乐以及四夷音乐等问题的研究。这些内容构成有别于以往中原王朝的北魏音乐特色。在吸收四夷音乐的过程中，将不同地域音乐及乐器带入宫廷，为中国古代第二次音乐文化交流的出现奠定基础。本文共分为绪论、正文、结语三个部分。本文的主要内容和论点概述如下。

第一部分绪论。首先阐述北魏音乐研究的选题意义；其次对本选题研究的现状进行系统梳理，在查找目前研究的不足的基础上，为本文的创新寻找突破点，最后阐述本论文的研究方法以及创新点。

第二部分，正文，共分五章。

第一章，北魏宫廷音乐的确立。首先从两个阶段梳理宫廷音乐机构的设置情况，对鼓吹署、乐府、太乐署的职掌以及所涉及乐官的职掌进行分析。其次论述有关北魏宫廷音乐的来源及演变问题，主要从鲜卑民族音乐、北魏继承中原宫廷、南朝宫廷音乐、以及方乐和四夷乐舞等方面论述。

第二章，北魏宫廷音乐及舞蹈。本文通过与汉代宗庙、郊庙祭祀音乐进行比照，本文对北魏宫廷郊庙祭祀中雅乐的乐曲内容及曲式类型进行分析。宫廷使用的雅舞包括天兴元年（398 年）太祖自创的《皇始舞》和永熙二年（533 年）孝武帝改编的《大成》。北魏宫廷吸收的中原旧曲包括《公莫》、《白鸠》、《明君》和《圣主》，文中对这四个作品在各朝流传情况进行梳理。除此之外，分别对宫廷中殿庭飨宴、卤簿仪式、后宫用乐问题进行研究。有关宫廷音乐的乐器问题，文中结合本朝信都芳所撰《乐书》中史料，对宫廷中源于中原、西亚、南亚、龟兹地区的乐器进行归类分析。

第三章 北魏贵族音乐。北魏鼓吹赐乐是礼乐制度的重要组成部分，此时出现鼓吹和羽葆鼓吹两种赏赐乐队形式，本文根据赏赐时间、赏赐缘由进行分类分析。通过对羽葆、鼓吹、羽葆鼓吹概念的解析，得出羽葆鼓是晋朝开始普遍

使用，直至流传于宋朝的手执革类乐器。北魏时期，墓葬出土的鼓吹乐器按乐俑演奏姿势分为骑马鼓吹和步行鼓吹，同时包含多种乐器组合形式，这些有助于对北魏鼓吹乐的研究。北魏沿袭前朝传统开展民歌采集及工作，其中很多通晓音乐的贵族对民歌进行改编，贵族家伎对民歌的保留与传播起到重要作用。

第四章 北魏民间音乐。前朝民间音乐在北魏的流传重点突出鲜卑民间音乐在北魏音乐发展中的作用。这一时期的百戏用乐问题侧重于百戏表演中所使用的乐器及乐队组合，以及墓葬壁画中出现的百戏乐器研究。最后对流传至今的北魏经典民间歌曲进行分析。

第五章 北魏四夷音乐与宗教音乐。首先对四夷音乐中属于西戎乐的龟兹乐、疏勒乐、般悦国乐舞、西凉乐以及东夷乐中的高丽乐进行研究。在西戎乐的研究方面着重对传入北魏的乐器进行研究，在东夷乐的研究方面着重挖掘北魏前中原音乐对高句丽的影响，以及北魏时期两次吸收高句丽音乐将其纳入宫中的过程。其次对佛教音乐表演种类及所用乐器、道教音乐改革等问题进行研究。

第三部分结语。 文中总结了北魏宫廷音乐的特征，以及民间歌曲的分类等问题。阐述了北魏音乐对后世音乐的影响，从而分析出北魏音乐文化交流中所产生的规律。

关键词：

北魏，宫廷音乐，民间音乐，四夷音乐，宗教音乐，音乐交流

Abstract

The music of Northern Wei Dynasty was one of the key links in the development of Chinese ancient music. This paper not only studies in the highlight the Xianbei ethnic music, it also involves palace music, Buddhist music, noble music and Siyi music (a kind ancient Chinese dance music from different ethnic minorities). These contents of the music mentioned above constituted the style of Northern Wei Dynasty, which was different from the traditional palace music of the Central Plains. In the process of absorbing the Siyi music, music and musical instruments of different regions were brought into the royal palace, laying a good foundation for the appearance of the second musical communication in ancient China. This thesis is divided into three parts: introduction, main text and conclusion. By sequence, the main contents and arguments of this paper are as follows.

The first part is Introduction. First，the significance of the study of music in Northern Wei Dynasty is described; Then，the current situation of the study in academics comprehensively is summarized and the breakthrough points are found by searching out the deficiencies of current study; Last，the study and innovation points are analyzed.

The second part, the main text is divided into 5 chapters.

Chapter 1, the establishment of palace music of Northern Wei Dynasty. Firstly, it summarized the palace music organization's establishment, the duties of drum music agency, folk song office and imperial music agency as well as the responsibilities of the music officers. Secondly, it made analysis of the source and evolution of palace music of Northern Wei Dynasty. The analysis was carried out in the aspects of Xianbei Nationality ethnic music, the inherited palace music of Northern Wei Dynasty from Central Plains court of Southern Dynasty, Fang music and Siyi dance music etc.

Chapter 2, the palace music and dance of Northern Wei Dynasty. By

comparison with ancestral temple music and suburban temples ritual music of Han Dynasty, Central Plains music contents and forms of palace suburban temple ritual music was analyzed. The palace ritual dance included “First Emperor Dance” in Tianxing 1st year (398) and “Dacheng Dance” adapted by Xiaowu Emperor in Yongxi 2nd year(533). “The old songs” of Central Plains included in palace music were “Gongmo”, “Baijiu”, “Mingjun” and “Shengzhu”; The popularity of the four works in each dynasty was analyzed. In addition, the banquet music, honor guard music and harem court music were studied. As for the music instruments, referring to the information of “Yueshu” written by Xin Dufang, instruments of palace music from Central Plains, Central Asia, South Asia and Qiuci were classified and analyzed.

Chapter 3, Aristocratic music of Northern Wei Dynasty. The drum music of Northern Wei Dynasty was an important part of the ritual and musical system. Drum and Yubao drum reward music forms appeared, which were classified according to the time of reward and reasons for the reward. Based on the concept analysis of Yubao, drum and Yubao drum, it was concluded that Yubao drum became popular in Jin Dynasty, until handy leather instruments widely-spread in the Song Dynasty. At the period of Northern Wei Dynasty, tombs musical instruments could be divided into drum on horse and drum by walking by the playing postures. It also included a variety of musical forms, which are helpful to the study of drum music. Inheriting the habit of folk songs selection and edition of the former dynasty, many of the nobility adapted folk songs. The musical players of the nobility family have played an important role in the spread and maintenance of folk songs.

Chapter 4, Folk music of Northern Wei Dynasty. Folk music of the former dynasties being popular in Northern Wei Dynasty was intended to highlight the significance of Xianbei Nationality folk music in the music development of Northern Wei Dynasty. During that period, the acrobatics music affairs focused more on musical instruments, band combination in performance and the musical instrument research in tomb murals. Finally, the folk songs of Northern Wei Dynasty spreading

to present were classified and analyzed.

Chapter 5, Siyi music and religious music of Northern Wei Dynasty. First of all, the study on Siyi music belonging to Qiuci music, Shule music, Banyue music dance, Xiliang music of Xi Rong music as well as Koryo music of Dongyi music was carried out. The research of Xi Rong music focused more on musical instruments of Northern Wei Dynasty and on the influence of Central Plains music on Koguryo music of Dongyi music; it also analyzes the process of the absorption of Koguryo music twice in the palace music of Northern Wei Dynasty. Secondly, the study on Buddhist music forms, musical instruments and Taoist music reform was carried out.

The third part, The conclusion summarizes the characteristics of the Northern Wei Dynasty court music and the classification of folk songs. And， it elaborates the influence of the music of the Northern Wei Dynasty on the later music, so as to analyze the rules of the music of the Northern Wei Dynasty in the cultural exchanges.

Key words:

Northern Wei Dynasty, palace music, folk music, Siyi music, religious music, music exchange

目　　录

绪　　论.....1

一、选题意义.....1

二、研究现状.....1

三、研究方法.....12

四、论文创新点.....13

第一章　北魏宫廷音乐的建立.....15

第一节　北魏音乐管理机构及职掌.....15

第二节　宫廷音乐的来源与演变.....29

第二章　北魏宫廷音乐及乐舞.....41

第一节　宫廷音乐中的雅乐与雅舞.....41

第二节　宫廷音乐中的中原旧曲.....52

第三节　宫廷音乐的其他应用.....58

第四节　宫廷音乐所用的乐器.....65

第三章　北魏贵族音乐.....81

第一节　贵族的鼓吹赐乐.....81

第二节　贵族创作及改编的民歌.....91

第四章　北魏民间音乐.....99

第一节　前朝音乐在北魏的流传.....99

第二节　民间百戏音乐.....106

第三节　民间歌曲的代表解析.....113

第五章　北魏四夷之乐与宗教音乐.....123

第一节　西戎音乐.....123

第二节　东夷音乐.....137

第三节　佛教与道教音乐.....144

结　　语.....153

参考文献.....157
附　　录.....173
作者简介及在学期间所取得的科研成果.....179

图表目录

表 1-1　北魏乐官 25
表 1-2　四世纪北方宫廷音乐流传 33
表 2-1　北魏与汉代宗庙祭祀雅乐使用对照 42
表 2-2　《王夏》曲式 43
表 2-3　北魏与汉代郊庙祭祀音乐对照 45
表 2-4　《皇矣》曲式结构 46
表 2-5　晋至南齐《白鸠》 55
表 2-6　晋至南齐各朝《明君》流传列表 56
表 2-7　南齐入北魏的四首舞辞 57
表 2-8　不同朝代龟兹乐、西凉乐中乐器对照 65
表 2-9　北魏宫廷乐器 68
表 2-10　信都芳《乐书》中金类乐器 76
表 3-1　用于赏赐贵族的鼓吹 82
表 3-2　用于赏赐贵族的羽葆鼓吹 85
表 3-3　北魏墓葬鼓吹乐器 90
表 3-4　温子昇所作歌曲 93
表 4-1　寺庙百戏表演乐器 108
表 4-2　北魏墓葬百戏乐器 112
表 5-1　解曲音乐特征 126
表 5-2　不同朝代龟兹乐对照 130
表 5-3　五世纪高句丽墓壁画中的舞蹈 141
表 5-4　高句丽与安国乐的乐器比照 143
表 5-5　北魏寺庙音乐表演 145

图 3-1　冬寿墓壁画中骑马鼓吹乐队 84
图 3-2　陈旸《乐书》中羽葆鼓 84
图 3-3　宋绍祖骑马鼓吹俑 86
图 3-4　西安骑马胡角俑 、击锣俑 86
图 3-5　雁北师院排箫骑马俑 、吹管骑马俑 87
图 3-6　元邵骑马俑 、击鼓俑 87
图 3-7　彭阳新集吹角俑、持鼓俑、击鼓俑 87
图 3-8　彭阳新集陶鼓，竽、大小陶鼓 88
图 3-9　大同沙岭北壁壁画 88
图 3-10　大同沙岭壁壁画局部（抬鼓、手鼓） 88
图 3-11　高长命墓击鼓俑 89
图 3-12　高雅墓击鼓俑 89
图 3-13　偃师嶶鼓俑吹箫俑 90
图 3-14　洛阳孟津北陈村击鼓俑 90
图 4-1　北魏大型砖室墓壁画百戏用乐图 110
图 4-2　云冈 38 窟百戏用乐图 110
图 4-3　彬县北魏荔非氏造像碑百戏用乐图 111
图 4-4　长治市沁县百戏伴奏图 112
图 4-5　大同北魏百戏乐队图 112
图 5-1　冬寿墓建廊东壁大行列图 138
图 5-2　舞踊冢壁画中的乐舞图 140
图 5-3　舞踊冢壁画中有乐队伴奏的独舞表演 141

绪　论

一、选题意义

北魏在音乐文化方面的成就是中国古代音乐发展演变链条中不可或缺的重要一环。拓跋鲜卑建立的北魏政权在音乐方面采取“戎华兼采”的原则，形成有别于以往中原王朝的宫廷音乐，因此，对北魏音乐的研究不仅可以加深我们对北魏以及拓跋鲜卑音乐文化的理解，这助于增进对中国古代音乐文化的理解，将对于中国古代音乐史的研究推向深入，特别是将北方民族音乐文化的研究推向深入，具有重要意义。

通过北魏鲜卑民族音乐的研究，能够对古代北方各少数民族音乐研究起到一定的借鉴作用。对其宫廷音乐中音乐机构、乐官执掌等问题的研究，可以探析北魏对中原音乐制度的吸收、融合的过程。对北魏民族间音乐问题的研究，可以促进对不同民族间音乐交流与融合的研究，开拓研究北方各民族音乐问题的视野。西戎乐、东夷乐成为北魏宫廷音乐的组成部分，这对北朝乃至隋唐宫廷音乐的构成产生重要影响，对北魏宫廷音乐的研究，可以对盛唐音乐文化的研究起到一定的促进作用。

北魏多民族的长期融合发展过程是多元与一体的辩证运动过程，是数千年来各民族之间不断地吸收互补、依存融合、凝练升华的前进过程。本论文通过对北魏时期音乐文化交流的研究，总结出各民族文化的互动与融合的规律。对当前中国多民族共同发展、促进各民族间的相互融合具有重要的实际应用意义。

二、研究现状

近年来，南北朝音乐文化逐渐受到学界关注，随着研究领域的细化及深入，北魏音乐研究也逐渐成为学者们研究的焦点。一些专家在相关领域已经取得丰硕成果，尤其是宫廷音乐及鲜卑民歌研究等问题。但是，对于百余年的北魏音乐史来说，仅用两个问题即概括北魏音乐的发展显然是远远不够的。鉴于目前学界对北魏音乐的诸多问题研究不够全面或尚未涉及，故按论文中所涉及的问

题与观点进行划分，简要评述学界对北魏音乐的研究状况。

（一）北魏宫廷音乐机构

北魏宫廷音乐问题，主要涉及宫廷音乐机构设置、北魏宫廷音乐溯源等问题。

1、北魏宫廷音乐机构设置

宫廷音乐机构的设置是宫廷雅乐得以实施的重要基础，其设置与取消从另一侧面反映出统治者对雅乐的态度。

关于北魏音乐机构的建立、归属等问题，吴大顺认为音乐机构的建立分为三个阶段：一是道武帝时期北魏开始全面建构礼乐制度。二是太宗、至显祖四朝出现音乐机构 “乐部”。三是孝文帝时期进行音乐机构改革。[1]黎国韬总结出此时乐官制度发展三个阶段：第一阶段包括太乐、鼓吹、总章；第二阶段出现乐部尚书一职，隶尚书省，与隶太常之太乐并立；第三阶段包括太乐署及太乐官。[2]但文中对乐部尚书的具体职能未作具体论述。关于音乐机构的归属问题，李方元、李渝梅认为音乐机构的归属历经从尚书省到中书省再回到尚书省的过程。[3]刘怀荣认为西晋伶官乐器为设立乐府机构奠定基础，乐府机构中包括清商署和太乐，前者隶属光禄勋、后者隶属太常。孝文帝时期南朝乐人带来的礼乐制度为其改革提供借鉴。此外，北魏的乐府官署设置还受宋、齐乐府官署的影响。[4]胡天虹、李秀敏认为，北魏初年在沿用西晋乐制体系基础上建立音乐机构，北魏中、后期的乐署与乐官设置上基本沿用了南朝梁、陈时期的形式。[5]

北魏宫廷音乐机构名称，李方元认为有“太乐、总章、鼓吹”。文中认为只有“太乐署”一名才是北魏宫廷音乐机构之名。北魏音乐机构的创置时间当在道武帝天兴元年至天兴六年秋之间（398—403 年）。王运熙认为北魏乐官只有太乐、鼓吹等官，并未提及乐部尚书一职。[6]黎国韬在《古代乐官与古代戏剧》

[1] 吴大顺：《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》，扬州大学博士论文，2005 年，第 94-96 页。
[2] 黎国韬：《乐部尚书考略——北魏宫廷乐官制度的重新审察》载四川大学历史文化学院编：《魏晋南北朝论文集》，巴蜀书社，2006 年，第 137 页。
[3] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐机构考》，《音乐研究》，1999 年第 2 期。
[4] 刘怀荣：《魏晋乐府官署演变考》，《社会科学战线》，2002 年第 5 期。《南北朝及隋代乐府官署演变考》，《黄钟》，2004 年第 2 期。《北魏的汉化历程与诗歌艺术考论》，《中国诗歌研究》，2004 年第 6 期。
[5] 胡天虹，李秀敏：《略论汉魏两晋南北朝宫廷音乐官署的沿革》，《沈阳教育学院学报》，2002 年第 4 期。
[6] 王运熙：《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考略》，《乐府诗论丛》，中华书局，1962 年，第 5 页。

书中列举了北魏九种乐官名。[1]关于乐官的功能问题，陈元锋将先秦乐官的职能划分为五种职能。黎国韬在陈元锋的划分基础上进一步将其分为八种功能。[2]乐官作为音乐活动的组织者，本文将按不同时期出现的乐官进行研究，明确其所属，北魏乐官的职掌划分是本文的研究重点。

2、北魏宫廷音乐的源流

对于宫廷音乐来源问题学界众说纷纭，只有少数学者认为北魏宫廷音乐来源中有梁、陈宫廷音乐成分。鉴于有关音乐机构问题虽然著述较多，其论述或不全或不清，将其进行梳理是十分必要的。

黎虎认为北魏的音乐来源包括十六国宫廷中的慕容鲜卑音乐与拓跋鲜卑音乐，提出“泛鲜卑音乐”一词，其中包括吸收东部、中部、西部鲜卑各分部的音乐。[3]关于北魏宫廷音乐来源问题，前人说法不一，有认为来源有三者，有认为来源有四者。

认为宫廷音乐来源为三者：李方元、李渝梅将北魏宫廷音乐来源概况为：西晋传统宫廷音乐的乐器及乐人、传统宫廷音乐观念、杂糅北南诸民族音乐。[4]孙晓辉认为北魏时洛阳音乐的三个来源有：统万城所获古雅乐、从后燕所得魏晋清商旧声、加入龟兹乐等胡乐的西凉乐。[5]张碧波、董国尧认为，北魏宫廷乐舞来源有三个方面：宫廷中具有鲜卑风格的大型乐曲；从中山和统万获得的古乐器；南朝乐舞的传入。[6]

邱久荣认为宫廷音乐来源为四者：中原王朝传统宫廷乐、中原地区民歌、四周各族乐舞和鲜卑族自身的乐舞。[7]

本文通过梳理北魏宫廷音乐的来源，按其获得途径分类，归纳出宫廷音乐的来源和种类。

（二）北魏宫廷音乐及贵族音乐

1、北魏宫廷音乐的种类

---

[1] 黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广东高等教育出版社，2004 年，第 52 页。
[2] 陈元锋：《乐官文化与文学》，山东教育出版社，1999 年，第 79—86 页。黎国韬：《古代乐官与古代戏剧》，广东高等教育出版社，2004 年，第 101-132 页。
[3] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[4] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐考述》，《中国音乐学》，1998 年第 2 期。
[5] 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，苏州大学博士论文，2001 年，第 85 页。
[6] 张碧波，董国尧：《中国古代北方民族文化史》，黑龙江人民出版社，2001 年，第 1042 页。
[7] 邱久荣：《魏晋南北朝宫廷乐与少数民族乐舞》载蔡美彪：《庆祝王钟翰先生八十寿辰学术论文集》，辽宁大学出版社，1993 年，第 329 页。

李方元、李渝梅认为北魏宫廷音乐按雅乐、俗乐与鼓吹三大类别可划分为七种乐类。[1]杜士铎认为北魏皇帝解决宫廷典礼乐舞的方法一是自编乐舞，二是利用残存的汉晋雅乐杂以其他歌舞。他认为《真人代歌》系鲜卑乐曲，相当于周代的雅颂。[2]吴大顺按宫廷总体功能和用途，将宫廷音乐文化分为仪式音乐文化与娱乐音乐文化两大类。[3]

在北魏宫廷音乐创建问题上，李方元、李渝梅认为北魏宫廷音乐创建于398—403年间，与其文中论述北魏宫廷音乐接触初识期(公元261—397年)前后矛盾。[4]李方元等也认为北魏宫廷音乐中注重雅乐祭祀和拓跋鲜卑音乐。孙晓辉认为北魏雅乐建设经历了五个阶段。这一过程正是鲜卑音乐不断汉化的过程。[5]本文认为，实际上北魏宫廷雅乐建设过程中经历了六个大的阶段，还有一次为正始元年乐议，具体时间为504年。刘怀荣认为北魏初期乐府中胡乐占有很大的比重。雅乐发展的艰难也使在乐府和民间歌诗更多地吸收、借鉴了胡乐的长处。[6]在宫廷的礼乐使用方面，蔡仲德根据刁雍《兴礼乐表》的内容分析出北魏音乐已接受汉文化影响，采纳礼乐思想；同时这一时期所推崇的礼乐思想依旧是儒家音乐美学思想，可见它对后世影响之深之广超过其他各家。[7]

史仲文总结北魏宫廷雅乐有三个特点：一是受鲜卑民族文化的影响；二是对音乐制定和乐器、乐律的修改等问题奉行斟酌修改的原则；三是在乐曲的选择方面采用雅俗杂奏的原则。[8]吴大顺认为北魏宫廷音乐最明显的特点是“华戎兼采”的音乐文化策略。[9]黎虎认为从慕容鲜卑音乐的发展演变过程中，可以看到各民族文化之间交流具有双向性和错综性特征。[10]

2、宫廷音乐的乐器及石窟壁画乐器

信都芳所著《乐书》是研究北魏音乐的重要文献。朱祖延将史书中有关信都芳及其所著《乐书》的文献加以整理外，还收录了《乐书要录》第六卷信都

[1] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐考述》，《中国音乐学》，1998年第2期。
[2] 杜士铎:《北魏史》，山西高校联合出版社，1992年，第547页。
[3] 吴大顺：《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》，扬州大学博士论文，2005年，第101页。
[4] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐考述》，《中国音乐学》，1998年第2期。
[5] 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，苏州大学博士论文，2001年，第94-95页。
[6] 刘怀荣：《北魏的汉化历程与诗歌艺术考论》，《中国诗歌研究》，2004年，第102页。
[7] 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，2003年，第584页。
[8] 史仲文：《中国艺术史音乐卷》，河南人民出版社，2006年，第471页。
[9] 吴大顺：《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》，扬州大学博士论文，2005年，第101页。
[10] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000年第2期。

芳《乐书注图法》。[1]《乐书》中既有关于礼乐思想的内容，还有乐器的介绍，前人未对信都芳《乐书》的内容进行深入研究，本文将其理论内容与宫中表演内容相对照进行重新研究，这些资料的研究无疑成为研讨北魏音乐历史的重要补充。

杜亚雄、周吉介绍《石窟中的宝藏》指出：北魏和西魏时期的石窟壁画中出现了膜鸣乐器腰鼓、齐鼓和答腊鼓、气鸣乐器竖笛、筚篥、排箫、角、笙、埙和弦鸣乐器箜篌。[2]中国音乐研究所编辑的《中国音乐史参考图片》中介绍敦煌 249、288 窟北魏壁画伎乐天使用的多种乐器。[3]此外还有一些学者如庄壮、尼树仁、李文生、郑汝中对北魏乐器进行的分析。[4]北魏时期石窟壁画中的乐器种类比较齐全，有打击乐、弹拨乐、吹奏乐，另外还有多种乐器组合。前人文章中虽然涉及到北魏壁画中的乐器，未有学者专门针对北魏石窟壁画中所以乐器进行归类，故本文将在这方面加以研究。

3、贵族音乐

北魏贵族音乐主要涉及贵族的鼓吹赏赐及改编歌曲问题。关于北魏鼓吹乐的问题，四世纪朝鲜境内墓葬中出现鼓吹乐器为研究北魏鼓吹提供图像资料，[5]北魏时期的墓葬中也有鼓吹伎乐，《北魏宋绍祖墓两处铭记析》，[6]《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》、[7]《西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘》、[8]《大同北魏墓葬乐舞俑初探》、[9]《洛阳北魏元邵墓》、[10]《彭阳新集北魏墓》、[11]《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》、[12]《河北景县北魏高氏墓发掘简报》、[1]《河南偃师两座

---

[1] 朱祖延：《北魏佚书考》，中州古籍出版社，1985 年，第 15-19 页。
[2] 杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社，1997 年，第 60 页。
[3] 中国音乐研究所编辑：《中国音乐史参考图片》，音乐出版社，1959 年，第 1 页。
[4] 庄壮：《论早期敦煌壁画音乐艺术》，《中国音乐》，2004 年第 1 期。《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响》，2008 第 1 期。《敦煌壁画上的吹奏乐器》，《交响》，2003 年第 4 期。《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响》，2002 年第 4 期。《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响》，2004 年第 4 期。李文生：《龙门石窟的音乐研究》[C]//《龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集》，文物出版社，1996 年，第 286 页。郑汝中：《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》，1989 年第 4 期。
[5] [朝鲜]蔡秉瑞：《安岳附近壁画古迹发掘手录》，《亚细亚研究》，1959 年第 12 期，《安岳地区古墓中的壁画》，《白山学报》，1967 年第 5 期。宿白：《朝鲜安岳所发现的冬寿墓》，《文物参考资料》，1952 年第 1 期。
[6] 张庆捷、刘俊喜：《北魏宋绍祖墓两处铭记析》，《文物》，2001 年第 7 期。
[7] 山西省考古研究所、大同市考古研究所：《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》，2001 年第 7 期。
[8] 陕西省文物管理委员会：《西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘》，《文物》，1959 年第 6 期。
[9] 古顺芳：《大同北魏墓葬乐舞俑初探》，《文物世界》，2004 年第 6 期。
[10] 洛阳博物馆：《洛阳北魏元邵墓》，《考古》，1973 年第 4 期。
[11] 宁夏固原博物馆：《彭阳新集北魏墓》，《文物》，1988 年第 9 期。
[12] 大同市考古研究所：《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》，2006 年第 10 期。

北魏墓发掘简报》、[2]《洛阳孟津北陈村北魏壁画墓》，[3]根据这些资料将鼓吹乐分为骑马鼓吹和步行鼓吹两种。梁满仓在《北朝的军礼鼓吹》中[4]将北朝贵族授予鼓吹分为三种情况：身负重任者、因功受奖者、死后赐鼓吹。关于羽葆鼓吹的问题前人未作研究，并根据鼓吹与羽葆鼓吹授赐情况进行列表研究。

北魏贵族改编很多前朝的歌曲，其中包括贵族自己创作的，也有改编按前朝曲牌形式的旧曲填词。主要涉及梁鼓角横吹曲、[5]相和歌[6]等内容。另外，各代帝王在后宫蓄养大批女乐，他们不仅能歌善舞，还创作多首颂扬主人的歌曲。前人认为从女乐的角度来研究与贵族有关的歌曲，本文将对此进行研究。

（三）北魏民间音乐

1、鲜卑民间音乐

关于北魏民间音乐发展问题，黎虎认为慕容鲜卑的音乐历史经历三个发展阶段：慕容鲜卑民歌、北魏音乐以及慕容音乐融入中华民族的古代音乐。[7]吴大顺认为北朝民间音乐文化的发展变迁以《北狄乐》的发展变迁为基础，分为代都时期、平城时期和北魏孝文帝即位后三个阶段。[8]萧涤非认为北朝乐府民歌根据演唱所使用语言划分为：虏歌时期和汉歌时期。[9]

高人雄认为《企喻歌辞四首》、《慕容垂歌辞》、《慕容家自鲁企由谷歌》三首是鲜卑民歌，其他民歌只是介绍其有关内容及创作背景。[10]

《阿干之歌》 周伟洲、吕一飞对《阿干之歌》的曲目名称进行解释，前者在《吐谷浑资料》中对《阿干之歌》中的“阿干”二字进行了分析。后者认为歌名翻译成汉语就是《兄之歌》。[11]

关于《阿干之歌》的创作背景及时间，阿尔丁夫认为创作时间是 286—289 之间，慕容廆为追思西去的长兄吐谷浑而作。[12]黎虎依据吐谷浑西迁时间（313

---

[1] 河北省文管处：《河北景县北魏高氏墓发掘简报》，《文物》，1979 年第 3 期。
[2] 大偃师商城博物馆：《河南偃师两座北魏墓发掘简报》，《考古》，1993 年第 5 期。
[3] 洛阳市文物工作队：《洛阳孟津北陈村北魏壁画墓》，《文物》，1995 年第 8 期。
[4] 梁满仓：《魏晋南北朝五礼制度考论》，社会科学文献出版社，2009 年，第 406-409 页。
[5] 王运熙：《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄师专学报》，1995 年第 4 期。
[6] 王传飞：《相和歌辞研究》，首都师范大学博士论文，2006 年，第 51 页。
[7] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[8] 吴大顺：《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》，扬州大学博士论文，2005 年，第 89 页。
[9] 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，2011 年，第 258 页。
[10] 高人雄：《十六国时期的慕容鲜卑歌》，《西域研究》，2006 年第 2 期。
[11] 周伟洲：《吐谷浑资料》，青海人民出版社，1991 年，第 2 页。吕一飞：《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》，书目文献出版社，1994 年，第 160 页。
[12] 阿尔丁夫：《关于慕容鲜卑<阿干之歌>真伪及其他》，《青海社会科学》，1987 年第 1 期。

年）推知此歌应当在这年吐谷浑南迁陇右之后才创作。另外文中还论述了慕容廆创作此歌的政治目的：是为感化、教育慕容家族，达到巩固其统治地位的政治目的。[1]

关于《阿干之歌》的作者，陈澄之在《伊犁烟云录》中认为此歌为当年慕容廆所作。[2]阿尔丁夫认为此歌是慕容廆在棘城附近驻牧时所作。329—423 年之间，通过直接或间接方式从慕容燕传到吐谷浑的。[3]

周建江指出最早记录此歌的史书为《宋书》，此外在《太平御览》卷 570“乐部八”中也有关于吐谷浑迁徙过程的记载，对于了解《阿干之歌》的传播很有帮助。文中还分析了此歌为何归入“吐谷浑传”，而未在慕容鲜卑中流传的缘由，并认为阿尔丁夫披露的《阿干歌》绝非历史上的《阿干之歌》，纯粹是后人的伪造。[4]《阿干之歌》与《吐谷浑》两首歌之间的关系，阿尔丁夫与黎虎二人意见相近：《吐谷浑》是慕容鲜卑歌曲，即为《吐谷浑阿干歌》的简称。[5]赵仁魁等人认为《阿干歌》是慕容廆思念庶兄吐谷浑的别情离歌，是现今青海民歌“花儿”的母体。吐谷浑是“花儿”的编辑者。[6]

《慕容垂歌辞》 高人雄认为此歌的内容是歌颂慕容垂战胜西燕的歌辞。他否定一般文学史著作中认为此歌辞的创作背景为东晋与慕容垂的战争的观点。[7]黎虎认为它应当是《古今乐录》所谓“多叙慕容垂及姚泓战阵之事”中的一首，为反映慕容鲜卑逐鹿中原活动事迹的乐章之一。[8]关于《慕容垂歌辞》的主人公问题，赵世璜认为慕容是指南燕的亡国之君慕容超，理由是慕容垂一生之中没有出现过被吴军围困的经历。[9]关于《慕容垂》的族属，萧涤非认为此歌不是慕容鲜卑歌曲，是前秦苻氏嘲笑慕容垂的歌曲。[10]高人雄认为由于东晋与慕容垂的战争的前一年前秦已被南梁所灭，所以此歌非前秦人所作，应是鲜卑慕容歌。

---

[1] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[2] 陈澄之：《伊犁烟云录》，中华建国出版社，1948 年，第 23 页。
[3] 阿尔丁夫：《关于慕容鲜卑<阿干之歌>真伪及其他》，《青海社会科学》，1987 年第 1 期。
[4] 周建江：《关于<阿干之歌>的若干问题》，《青海师范大学学报》，1995 第 1 期。
[5] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 第 2 期。阿尔丁夫：《关于慕容鲜卑<阿干之歌>真伪及其他》，《青海社会科学》，1987 第 1 期。
[6] 赵仁魁、华维君、祁振纲：《“花儿”源于古鲜卑族的<阿干歌>》，《甘肃社会科学》，1991 年第 2 期。
[7] 高人雄：《十六国时期的慕容鲜卑歌》，《西域研究》，2006 年第 2 期。
[8] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[9] 赵世璜：《<慕容垂歌辞>中的“慕容”究竟是谁？》，《成都大学学报》，1985 年第 1 期。
[10] 萧涤非：《北朝民间乐府》，人民文学出版社，1984 年，第 27 页。

1

《真人代歌》 吕一飞认为北朝之鲜卑歌，只有三首，《真人代歌》是其中之一。他认为《真人代歌》的含义是“大代神人之歌”。并对《真人代歌》中今可考证的慕容可汗、吐谷浑、企喻三首进行了考释。[2]黎虎认为北魏将《真人代歌》作为雅乐而使用，这里的《真人代歌》也包含着慕容音乐在内。[3]田余庆认为代歌是经过拓跋君主有意筛选或部分改造的燕魏之际鲜卑歌。[4]

《簸逻回歌》 吕一飞认为此歌为拓跋鲜卑歌，原本是用鲜卑语唱出来的。它共有七段歌曲，叙述了骑兵训练、作战的全过程，其中多征战之音，激昂之情，故深为鲜卑族人所喜好，把它作为军阵之乐。[5]黎虎根据《真人代歌》是歌颂慕容可汗与拓跋可汗的内容，推知《簸逻回歌》是歌颂鲜卑族可汗的鲜卑歌曲，其中包括慕容燕国和拓跋魏国音乐。[6]刘羽迪认为《簸逻回歌》是有关历代鲜卑君主言语行为的记述。[7]李震认为《北歌》中影响较大的是《簸逻回歌》，其曲多“可汗”之辞，可能是歌颂某帝王的歌曲。此曲在天兴初年（398 年）和其他音乐一起，用八佾歌舞演出，称作《皇始》乐舞。[8]

以上学者仅对此歌的内容进行介绍，对《簸逻回歌》歌曲的乐曲类型以及乐器“簸逻回”未作研究，本文就此问题作进一步展开研究。

《敕勒歌》 此歌的族属问题主要集中在鲜卑族、敕勒族两个民族。认为它是鲜卑族民歌的有学者胡适、周蒙[9]等人，赞同它是敕勒族民歌的学者有王盛恩和高建新[10]等人。

关于《敕勒歌》的演唱语言，学者们曾提出汉语、鲜卑语、敕勒语三种语言演唱的观点。曹道衡、胡国瑞、宁昶英[11]等人都认为此歌在当时是用鲜卑语

---

[1] 高人雄：《十六国时期的慕容鲜卑歌》，《西域研究》，2006 年第 2 期。
[2] 吕一飞:《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》,书目文献出版社，1994 年，第 162 页。
[3] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 第 2 期。
[4] 田余庆：《拓跋史探》，三联书店，2003 年，第 220 页。
[5] 吕一飞:《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》,书目文献出版社，1994 年，第 167 页。
[6] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[7] 刘羽迪：《北狄乐探微》，《乐府新声》，2006 年第 4 期。
[8] 李震：《东北艺术史》，春风文艺出版社，1992 年，第 332 页。
[9] 胡适：《国语文学史》，安徽教育出版社，1999 年，第 8 页。周蒙：《穹庐一曲本天然—<敕勒歌>考论》，《内蒙古师大学报》，1985 年第 2 期。
[10] 王盛恩：《<敕勒歌>考辩》，《洛阳大学学报》，1996 年第 1 期。高建新：《南北朝乐府民歌比较分析》，《内蒙古社会科学》，1999 年第 2 期。
[11] 曹道衡：《中古文学史论集》，中华书局，2002 年，第 152 页。胡国瑞：《魏晋南北朝文学史》，上海

演唱，或由鲜卑语翻译成汉语的。[1]但王汝弼以及日本学者小川环树[2]等人认为此歌是用敕勒语演唱的。

《敕勒歌》产生的时间存在北齐说和北魏说两种。宁昶英以《乐府广题》为依据指出，北齐高欢执政的 532—547 年是《敕勒歌》产生的最佳时机，但现代学者对此观点多不赞同。[3]大多数学者认为《敕勒歌》产生于北魏，并论述具体的时间界限，分别提出此歌产生于北魏孝文帝改革的五世纪末叶、五世纪三十年代到六十年代、太武帝延和元年（432 年）到成帝末年（465 年）等几种说法。[4]此外，吕一飞在《胡族习俗与隋唐风韵》中提到“敕勒舞”，通过对《北史》的考证认为敕勒舞在北魏后期已深入宫廷，影响较广。[5]

《敕勒歌》是一首古老的敕勒族民歌，歌词经过敕勒语、鲜卑语、汉语多次衍变，最终记载于郭茂倩的《乐府诗集》。斛律金是《敕勒歌》的演唱者，非创作者。[6]

百戏音乐　有关北魏时期百戏的问题，杜士铎认为它是一种自上而下都受欢迎的民间音乐形式。并列举景乐寺、长秋寺杂技表演的场景。[7]在北魏时期的山西省长治市沁县墓葬、大同墓葬、彬县石雕庙会墓葬等百戏表演中有乐队伴奏，[8]李吕婷、朱庆庆的论文中也对北魏百戏音乐进行介绍。[9]

北魏的民间音乐问题，前人论述较多为的是鲜卑、敕勒民歌，而敕勒民族舞蹈研究被学界忽视；汉族民间音乐中百戏表演中使用的伴奏乐器问题，前人未作北魏时期的专题研究，本文对墓葬壁画中出现的百戏伴奏乐器进行分类说明。

（四）北魏宗教音乐与四夷音乐

文艺出版社，2004 年，第 172 页。宁昶英：《<敕勒歌>攷略》，《内蒙古师范学院学报》，1980 年第 3 期。

[1] 吕净植：《<敕勒歌>研究》，《东北史地》，2008 年第 1 期。

[2] 王汝弼：《乐府散论》，陕西人民出版社，1984 年，第 183 页。 [日]小川环树：《敕勒之歌——它的原来的语言与在文学史上的意义》，《北京大学学报》，1982 年第 1 期。

[3] 宁昶英：《<敕勒歌>攷略》，《内蒙古师范学院学报》，1980 年第 3 期。

[4] 张廷银：《北朝乐府〈敕勒歌〉研究综述》，《烟台师范学院学报》，2005 年第 1 期。

[5] 吕一飞：《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》，书目文献出版社，1994 年，第 175 页。

[6] 吕净植：《<敕勒歌>研究》，《东北史地》，2008 年第 1 期。

[7] 杜士铎：《北魏史》，山西高校联合出版社，1992 年，第 548-549 页。

[8] 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 199 页。中国音乐文物大系编委会：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000 年，第 332 页。西安碑林博物馆：《碑林集刊》，陕西人民美术出版社，1995 年，第 125 页。古顺芳：《大同北魏墓葬乐舞俑初探》，《文物世界》，2004 年第 12 月。

[9] 李吕婷：《魏晋南北朝百戏研究》，武汉音乐学院硕士学位论文，2007 年。朱庆庆《汉唐散乐的音乐研究》，上海音乐学院硕士学位论文，2008 年。

北魏的宗教音乐主要包括佛教音乐与道教音乐两个方面。

1、佛教音乐

金秋在《中华传统文化与舞蹈》中指出，在北魏佛教乐舞活动中，主要有“行像”和“六斋乐”。北魏统治者对声色歌舞的追求已专门化，蓄养大批歌姬舞女。[1]欧仁认为寺庙作为剧场对戏曲发展起到庇护作用，从北魏开始把寺庙作为娱乐的场所。[2]

胡耀《佛教与音乐艺术》中将中国佛教音乐的历史分期分为四个阶段，第二个阶段是420—589年，即南北朝时期。他认为，佛教有自己专门的音律、音乐学说，即“悉昙”与《声明》。二者传入中国后分为两门学科，一是“四声反切”的语言学，二是音律、音乐学。音乐学伴随着梵音的音乐流行在中国，后来又有来自西域的音乐作品和宫调，这是自南北朝之后我国寺院和民间音乐生活中所流行的部分曲调和宫调技术新的来源。作者认为，北朝佛教音乐活动处于自流状态，但是佛教的乐舞活动也十分兴盛，有些寺院滥用音乐，把修行净地变成了歌舞场。[3]文中还对“行像”的缘起进行了介绍。

彭松在《中国舞蹈史（秦汉魏晋南北朝部分)》中认为当时著名的尼寺都是王宫或阉官所立，女尼也多源自王室中的伎女。[4]金秋《中华传统文化与舞蹈》也认为寺院佛教乐舞盛行的原因，一方面与统治者倡导有关，另一方面因大量宫廷女乐在主人死后入佛门。[5]

在北魏佛教音乐的传播过程中，寺庙音乐表现的格外突出，其表演音乐的人员不仅有民间的艺人，还有寺庙中的僧人。项阳在《乐户与宗教音乐的关系》文中认为王家、高官显贵、宦官们除了礼佛的用意之外，更多是显示身份和权势，寺庙中演奏音乐者有的 “非释教中人。[6]

2、北魏道教音乐传播

北魏道教音乐研究主要围绕着寇谦之(365－448年)的道教改革展开。相关研究有，蒲亨强、谈欣认为，寇谦之在道教科仪音乐史上的作用前未超越东晋

[1] 金秋：《中国传统文化与舞蹈》，中国社会科学出版社，2006年，第171页。
[2] 欧仁：《试论佛教对中国古代戏曲的影响》，《内蒙古民族大学学报》，2006年第6期。
[3] 胡耀：《佛教与音乐艺术》，天津人民出版社，1992年，第74页，。
[4] 彭松：《中国舞蹈通史（秦汉魏晋南北朝部分）》，上海音乐出版社，2012年，第248页。
[5] 金秋：《中国传统文化与舞蹈》，中国社会科学出版社，2006年，第162页。
[6] 项阳：《乐户与宗教音乐的关系》，《音乐艺术》，2002年第2期。

灵宝斋的水平，后也远不及南天师道领袖陆修静[1]。蒲亨强《道乐史上南陆北寇的评价问题》认为，寇廉之在斋仪中运用了一些新的音乐形式，他认为北魏的《亡人设会》音乐是道教施食仪式的萌芽形态。[2]王振东认为寇谦之的道教改革从内容到形式都完成了向统治阶级的儒家礼教靠拢。[3]王忠人认为道教的经韵乐章最早产生于北魏，寇谦之就是这一改革活动的代表人物之一，寇谦之对道教音乐做出了重大贡献。《云中音诵新科之诫》制订了“诵戒新法”即改直诵为乐诵。[4]刘红从最早有文字记录的道教音乐史籍推断，寇谦之所作《云中音诵新科之戒》堪称道教第一部“经韵乐章”。我们现今看来属于“音乐”的东西,在寇谦之的笔下为“乐诵”，所内容也多为“步虚韵”、“华夏韵”等。[5]王小盾认为寇谦之所建立的道教科仪音乐的特点是：一是除祈福外，强调斋直礼拜，加以服食闭练。二是强调音乐在仪式中的渲染作用。凡所施为，“一从吾乐章诵诫新法”。三是引进佛教的仪式科律，包括佛教的戒律、十诵律、叹赞转读之法及因缘果报学说。四是建立道场法事制度。[6]

钱建明认为自北魏寇谦之改革是道教科仪音乐发展的第三个阶段。科仪音乐具有三大特点。[7]于民雄认为，“步虚声”不是《乐章诵戒新法》的直接产物，而是逐渐发展演变的结果。实践经验的积累构成“步虚声”最终定型的必要条件。“步虚声”的出现表明道教音乐已初步形成自己的风格。[8]

由此可以看出，北魏时期道教音乐的内容主要围绕寇谦之的道教改革及道教仪式功能等问题阐述。虽然有人反对对寇谦之过高评价，但在北魏道教音乐历史中他的作用是不容忽视的。

3、四夷音乐

刘怀荣认为：元魏初期乐府中胡乐占有很大的比重，而且这种状况直至魏

[1] 陈德安：《中国道家道教教育思想史》，社会科学文献出版社，2008 年，第 573 页。
[2] 蒲亨强：《道教科仪音乐历史考察》，《中国道教》，1996 年第 4 期。《道乐史上南陆北寇的评价问题》，《宗教学研究》，2002 年第 3 期。《道教施食仪式音乐源流考》，《乐府新声》，2009 年第 2 期。《道教音乐的内核、外缘及分层观》，《交响》，2003 年第 4 期。《存见道乐史料研究：北魏时期》，《乐府新声》，2008 年第 3 期。
[3] 王振东：《从“巫”到“礼”—道教音乐美学思想流变简述》，《成都大学学报》，2009 年第 4 期。
[4] 王忠人：《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》，《黄钟》，1991 年第 4 期。
[5] 刘红：《道教科仪音乐研究之概念和方法讨论》，《中国音乐学》，1996 年第 1 期。
[6] 王小盾：《早期道教的音乐与仪轨》，《南昌职业技术师范学院学报》，1994 年第 2 期。
[7] 钱建明：《道教音乐及其科仪功能的演化》，《交响》，2000 年第 6 期。
[8] 于民雄：《浅论道教音乐的源流与特点》，《贵州文史丛刊》，2009 年第 3 期。

末也没有多大的改变。”[1]邱久荣《魏晋南北朝宫廷乐与少数民族乐舞》一文中指出，北魏吸收四周各族乐舞方面，表现尤为突出，其中宫廷乐中著名的乐名有《西凉乐》、《龟兹乐》、《悦般乐》、《疏勒乐》、《高丽乐》、《清商乐》。[2]

龟兹乐的传入时间书籍所载不同，杨荫浏、刘再生等认为是 384 年；[3]冯文慈《中外音乐交流史》认为其传入时间是 382 年；[4]孙晓辉认为龟兹乐被吕光带回中原时间应该是 385 年。[5]杜亚雄、周吉介绍《凉州和西凉乐》认为，歌曲—解曲—舞曲的音乐结构在西域音乐中普遍流行。歌曲即为声乐部分，舞曲指舞蹈音乐，解曲是快速的器乐曲，往往在慢速的歌曲之后演奏。[6]

王仲荦《魏晋南北朝史》书中谈到，《高丽乐》、《百济乐》，北魏灭北燕冯氏时（公元 436 年），得二国之乐，但不完备。[7]

四夷音乐的传入，为北魏音乐增添了异域色彩，同时也丰富了北魏宫廷音乐的内容。北魏对四夷之乐的获得，也为隋唐音乐的兴盛奠定基础。

三、研究方法

本论文采用跨学科的研究方法，从历史学、考古学、音乐学等多角度对北魏音乐进行全面研究。具体研究方法如下：第一，运用历史学考据方法，通过对历史文献作适当的补充、修正，形成自己的论点，为研究北魏音乐发展过程提供坚实的史料基础。第二，运用考古学资料和方法以补充历史文献的不足。本课题以考古学中前人研究成果、壁画中的乐舞场面、乐器为基础，以音乐学所提供的艺术规律为指导，对北魏音乐的风格特征等进行研究。第三，运用音乐学科中的研究方法，从音乐本体出发对北魏音乐现象进行分析。

---

[1] 刘怀荣：《南北朝及隋代乐府官署演变考》，《黄钟》，2004 年第 2 期。
[2] 邱久荣：《魏晋南北朝宫廷乐与少数民族乐舞》载蔡美彪：《庆祝王钟翰先生八十寿辰学术论文集》，辽宁大学出版社，1993 年，第 329 页。
[3] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 215 页。刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989 年，第 199 页。
[4] 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年，第 55 页。
[5] 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，苏州大学博士论文，2001 年，第 91 页。
[6] 杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社，1997 年，第 47 页。
[7] 王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社，2003 年，第 942 页。

四、论文创新点

本文在前人研究的基础上，对北魏音乐中的宫廷音乐、民间音乐等问题做专题性考察，创新之处有以下几点：

（一）本文对北魏宫廷音乐来源问题的研究，提出与前人不同的三个来源：其一是融入匈奴、部落稽等北方草原民族元素的鲜卑本民族音乐，其二是包括江南民间音乐、河西地方音乐的中原王朝传统宫廷音乐，其三包括以龟兹乐为代表的西域音乐、以高丽乐为代表的东夷音乐等构成的外来音乐。正因北魏宫廷音乐不同来源，才形成具有鲜卑民族、中原音乐及外来音乐特色的北魏宫廷音乐，为隋唐宫廷中多元音乐格局的出现奠定基础。

（二）本文使用前人未用过的史料——信都芳《乐书》，此书是北魏遗留下来唯一的一部专业音乐理论著作，其内容只有一卷被收录于《太平御览》。信都芳依据中国古代八音分类法原则对乐器进行研究，其中涉及 5 类 10 种乐器。《魏书·乐志》中未涉及乐器分类、形制特征等内容，《乐书》所记内容不仅是《魏书》的重要补充，同时为后世音乐学者研究北魏乐器问题提供理论支持。

（三）本文对北魏鼓吹及百戏音乐的研究，将史料与该时期出土的墓葬乐俑、壁画乐器相结合。研究发现，北魏时期出现羽葆鼓吹和鼓吹两种不同类型的鼓吹乐形式。羽葆鼓吹是由羽葆鼓和吹管乐器构成的鼓吹乐队。羽葆鼓最早出现在晋朝，冬寿墓葬壁画中有羽葆鼓吹乐队。寺庙中的百戏表演成为北魏民间音乐的特色，此时墓葬壁画中百戏表演时出现乐器有 5 类、3 种不同乐器组合，乐队人数 2—14 人不等。可见，北魏百戏表演中音乐是必不可少的组成部分，乐队组合形式多样、应用广泛。

（四）北魏四夷音乐中东夷乐有高丽乐，西戎乐有龟兹乐、安国乐、疏勒乐、悦般舞、西凉乐，除悦般音乐外其他地区的音乐均被隋唐宫廷纳入其中。北魏对于东夷乐的吸收分为两个时间段：建国初期和太武帝时期。第一次获得东夷乐舞；第二次因平北燕获得高丽的乐器、歌曲和舞曲。在所吸收的西戎乐中每个乐种中均有乐曲、歌曲、乐器。其中龟兹乐中的《善善摩尼》是根据胡曲大乞食调写成，龟兹乐中《小天》、《天曲》和西凉乐中《于阗佛曲》均具有

天竺音乐的因素。通过对解曲音乐特征的分析，得知疏勒乐中解曲《盐曲》是疏勒地区一类乐曲的总称，后流传至唐朝。

第一章　北魏宫廷音乐的建立

西晋的一批伶官乐器，历经五胡乱华时七易其主，尽为北魏所得。天兴元年（398 年），道武帝迁徙百工伎巧充实京城平城，其中包括一批具有较高音乐修养的伶官。这成为北魏立国之初就开始音乐机构建设的两个重要因素。此后北魏历代皇帝皆重视音乐机构的建设，北魏音乐机构渐次完善。

第一节　北魏音乐管理机构及职掌

北魏音乐机构的设置，以孝文帝太和十五年的政府机构改革为断线，可以分为前后两个时期。太和十五年以前，北魏陆续设立多个音乐机构，而太和十五年的改革之后，音乐机构进行并省，仅保存太乐署。

一、北魏音乐机构的设置及发展

（一）道武帝至献文帝时期的音乐机构

北魏立国之初，“逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。”[1]国家初立草创，处于不稳定时期，无暇顾及音乐的改良和创新。因为没有使用宫廷音乐的需求，因此也不存在与音乐相关的机构。由此看来，北魏道武帝攻占中山的时间为皇始元年（396 年），此时北魏统治者尚没有建立宫廷音乐的意识，所以在破慕容宝获乐器之后，“不知采用，皆委弃之”。[2]在此状况下，设立音乐管理机构是非常必要的。

天兴元年（398 年）十一月，“诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐”，[3]崔玄伯也升任吏部尚书，“协音乐，定律令”。[4]可见，此时北魏尚不存在专门的音乐管理机构，与音乐相关事宜由尚书省下属机构吏部负责，由吏部尚书、吏部郎中等官员具体执掌。也可以说，此时期北魏的音乐管理机构就是尚书省，或具体说，是尚书省直属机构吏部。

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2827 页。
[2] [唐]魏徵等：《隋书》卷 14《音乐志》，中华书局，1973 年，第 313 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 33 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 24《崔玄伯传》，中华书局，1974 年，第 621 页。

据《魏书》卷 109《乐志》记载：

六年（403）冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长趫、缘橦、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。[1]

由此来看，不晚于天兴六年（403 年），北魏已经设立太乐、总章、鼓吹等三个音乐管理机构。

学界通常据《晋书》卷 3《礼乐志》：“荀勖以杜夔所制律吕，校太乐、总章、鼓吹八音，……遂班下太常，使太乐、总章、鼓吹、清商施用。”[2]认为西晋沿袭曹魏制度，于太常寺下设太乐、总章、鼓吹、清商四个音乐机构，进而据前引《魏书·乐志》，认为北魏天兴六年之前已设太乐、总章、鼓吹等三个音乐机构，由于北魏其时已不存在清商乐，故未设清商署，并由此认为，北魏此时音乐机构的设置是对西晋的继承，这也就是《魏书·乐志》所说“如汉晋之旧”[3]。但学界这种认识恐怕是错误的。《晋书》卷 24《职官志》太常条：“统太学诸博士、祭酒及太史、太庙、太乐、鼓吹、陵等令”，[4]在太常寺属官中提及太乐令、鼓吹令，而没有提到清商、总章。其中，总章署虽起源于西汉掖庭女乐，始设于东汉桓帝时，但至曹魏时期已无明文记载，学者推测应该是得到了沿置；[5]但是，清商署始设于曹魏，[6]是基本已为定论。据《唐六典》卷 14 记载：“晋遂置鼓吹令、丞，属太常”，学界一般认为鼓吹署始置于西晋。概言之，太乐、总章、鼓吹、清商四署多不始于汉代，说北魏“如汉晋之旧”设立此四署，[7]显然是不能成立的。通观《魏书》卷 109《乐志》上下文可知，其所说“如汉晋之旧”，并不是指音乐机构的设置，而是指“备百戏”。另，据《通典》卷 25《职官》记载：“北齐鼓吹令、丞及清商部并属太常”，[8]北齐应设有清商署，隶太常寺，由此推测，北魏设有清商署的可能性是比较大的。

如此看来，北魏在天兴六年（403 年）之前设立的音乐管理机构，基本是

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] [唐]房玄龄：《晋书》卷 22《乐志》，中华书局，1974 年，第 692 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2828 页。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 24《职官志》，中华书局，1974 年，第 735 页。
[5] 黎国韬：《总章考》，《音乐研究》，2008 年第 5 期。
[6] 曾智安：《曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论》，《乐府学》，2006 年第 6 期。
[7] 刘怀荣：《南北朝及隋代乐府官署演变考》，《黄钟》，2004 年第 2 期。
[8] [唐]杜佑：《通典》卷 25《职官》，中华书局，1988 年，第 696 页。

沿袭了西晋的体制。但是，北魏太乐、总章、鼓吹三署的职能与西晋并不完全一致。西晋时期，百戏由太常鼓吹署管理，[1]东晋太元中，“苻坚败后，得关中檐橦胡伎，进太乐”，[2]证明东晋时百戏改由太乐署管理，而据前引《魏书·乐志》可知，北魏初设太乐、总章、鼓吹三署，皆有管理百戏的职能。

概言之，北魏约在天兴六年以前，已经仿西晋设立太常寺下属机构太乐、总章、鼓吹三署，但其设置之初，职能却仅仅是管理百戏。

《魏书》卷 109《乐志》：“太祖初兴，置《皇始》之舞，……乐府之内，有此七舞。”[3]证明在道武帝建国之初，已存在另一个音乐管理机构乐府。至孝文帝时乐府依旧发挥作用，“高祖孝文皇帝以睿圣统天，克复旧典。乃命故中书监高闾广旌儒林，推寻乐府，依据《六经》，参诸国志，以黍裁寸，将均周汉旧章。”[4]李方元、李渝梅认为此乐府是对音乐机构的泛称而不是专称，[5]恐怕是不能成立的。但此乐府始设于何时，史籍没有相关记载。参考《隋书》卷 14《音乐志》祖珽称：“至道武帝皇始元年（396 年），破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。”此乐府的设置应该是皇始元年以后的事情，具体时间不详。

明元帝时虽对音乐内容进行增修，但在音乐机构方面没有改变。文成帝和献文帝均把精力放在开疆拓土方面，音乐方面均“无所改作……不以声律为务”。[6]只有太武帝期间出现另外一个音乐职官——乐部尚书。

乐部尚书不见于《魏书·官氏志》。据《南齐书》卷 57《魏虏传》：

佛狸置三公、太宰、尚书令、仆射、侍中，与太子共决国事。殿中尚书知殿内兵马仓库，乐部尚书知伎乐及角史伍伯，驾部尚书知牛马驴骡，南部尚书知南边州郡，北部尚书知北边州郡。[7]

佛狸指太武帝拓跋焘。拓跋焘在位时间是 424—452 年，《南齐书》中并未说明乐部尚书出现的具体时间，只记载太武帝设尚书有五部，乐部尚书是其中之一。另据《魏书·长孙肥传》，长孙石洛“世祖初，为羽林郎，稍迁散骑常

[1] 李吕婷：《魏晋南北朝百戏研究》，武汉音乐学院硕士学位论文，2007 年，第 23 页。
[2] [梁]萧子显：《南齐书》卷 11《乐志》，中华书局，1972 年，第 195 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2831 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 19《广平王传》，中华书局，1974 年，第 453 页。
[5] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐机构考》，《音乐研究》，1999 年第 2 期。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2828 页。
[7] [梁]萧子显：《南齐书》卷 57《魏虏传》，中华书局，1972 年，第 985 页。

侍。从征赫连昌，为都将，以功拜乐部尚书，赐爵临淮公，加宁西将军。”[1]长孙石洛因征赫连昌功被封为乐部尚书。北魏进攻赫连昌始于始光三年（426 年）十月，至神麚元年（428 年）二月已活捉赫连昌，由此可知，乐部尚书之设应在 426 年十月以后，更可能是在 428 年前后。沈冬认为乐部的设立时间为 424 年，[2]徐美莉认为乐部设立于始光三年（426）之前，[3]恐怕皆不正确。

高允在文成帝时曾就婚娶丧葬中用乐问题谏言：“今诸王纳室，皆乐部给伎以为嬉戏，而独禁细民，不得作乐” 。[4]当高允还乡时已是高祖太和年间，太和三年（479）又诏曰：“允年涉危境，而家贫养薄。可令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志。”[5]在献文帝拓跋弘执政初期，陆俟同族兄弟的儿子被授予侍中和乐部尚书官职：“显祖初，侍御长。以谋诛乙浑，拜侍中、乐部尚书。”[6]由以上史料可知，乐部中有舞伎存在，其表演的内容有嬉戏的部分，这部分表演仅在诸王纳室时所用。另外乐部还有丝竹乐人，其人数在十人以上，丝竹乐器的种类及数量则无从知晓。

有学者认为，史料中的“乐部”指音乐部类，而非音乐机构。[7]但据《魏书》卷 92《列女传》：“乐部郎胡长命妻张氏，事姑王氏甚谨。太安中，京师禁酒，张以姑老且患，私为醞之，为有司所纠。”[8]太安中应是 457 年，有乐部郎一职，显然是乐部尚书属官，由此可证，428 年前后，不仅设立乐部尚书，也应同时设立乐部这一音乐管理机构，属于此机构的职官至少包括乐部尚书、乐部郎。

《魏书》卷 109《乐志》：

世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。[9]

乐部尚书之设，当与北魏破赫连昌“获古雅乐”，开始建立自己的宫廷雅

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 26《长孙肥传》， 中华书局，1974 年，第 654 页。
[2] 沈冬. 溯源探流：《论隋唐燕乐乐部》载《唐代文学研究（第七辑）——中国唐代文学学会第八届年会暨国际学术讨论会论文集》，广西师范大学出版社，1996 年，第 158 页。
[3] 徐美莉：《再论北魏前期尚书制度的置废与变革》，《聊城大学学报》，2013 年第 2 期。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 48《高允传》， 中华书局，1974 年，第 1074 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 48《高允传》， 中华书局，1974 年，第 1088 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 40《陆俟传》， 中华书局，1974 年，第 917 页。
[7] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐机构考》，《音乐研究》，1999 年第 2 期。另，邵丹华认为，存在音乐机构乐部，“乐部尚书是乐部的长官”，此说恐不能成立。参见邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014 年，第 48 页。
[8] [北齐]魏收：《魏书》卷 92《列女传》， 中华书局，1974 年，第 1980 页。
[9] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。

乐有关，据此推测，约至 428 年前后，北魏始设乐部尚书，就是为了管理新成立的宫廷雅乐、雅舞。

管理悦般国鼓舞的“乐署”，学界一般认为即太乐署的简称。[1]但《魏书》卷 102《西域传》悦般国条作：“诏有司以其鼓舞之节施于乐府”，[2]作“乐府”而非“乐署”，乐府则是太乐署之外另一音乐机构。同出《魏书》的两条史料记载不一。但据《魏书·乐志》：“方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐”，负责管理四夷歌舞的是太乐署，而西域悦般国的鼓舞显然属于四夷歌舞之一，自应“列于太乐”。故《乐志》载为“乐署”，为太乐署简称为是，而《西域传》作“乐府”实误。

上述音乐机构设立之初，应隶属尚书省，至天赐元年（404 年）设六谒官之后，应分属六谒官。[3]

（二）孝文帝改革后的音乐机构

孝文帝时期推行多种改革，其中太和官制改革就涉及音乐职官。南朝王肃投奔孝文帝，他的到来带来南朝的音乐文化与音乐制度，对北魏官制改革给予借鉴作用。北魏孝文帝太和年间乐官改革的起因是由于长期战乱，世俗变迁，正宗雅乐逐渐消失，古代乐章散失，致使音乐官伎失业。

《魏书》卷 109《乐志》：

（太和）十五年冬，高祖诏曰：“……逮乎末俗陵迟，正声顿废，多好郑卫之音以悦耳目，故使乐章散缺，伶官失守。今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正雅颂，各得其宜。今置乐官，实须任职，不得仍令滥吹也。”遂简置焉。[4]

由此记载来看，太和十五年（491 年）以前，北魏虽然已经确立音乐机构与职官，但是，音乐职官多作为加衔、兼职存在，并不真正地负责管理与宫廷音乐相关的事宜，所以导致“乐章散缺，伶官失守”，因此太和十五年冬对音乐机构的改革，最重要的方面就是强调乐官“实须任职”，即真正负责管理宫廷音乐。

[1] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐机构考》，《音乐研究》，1999 年第 2 期。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》， 中华书局，1974 年，第 2269 页。
[3] 邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014 年，第 46 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2829 页。

《魏书》卷 113《官氏志》太和十五年：

十二月，置侍中、黄门各四人，又置散骑常侍、侍郎，员各四人；通直散骑常侍、侍郎，员外散骑常侍、侍郎，各六人。又置司空、主客、太仓、库部、都牧、太乐、虞曹、宫舆、覆育少卿官。[1]

经历太和十五年（491 年）十二月的官制改革，有关音乐管理机构仅剩太乐，这也就是确定了乐官机构仅为太乐的制度。[2]

见于《魏书·官氏志》的乐官有太乐祭酒（从五品中）、太乐博士（第六品下）、太乐典录（从七品下）、方舞郎庶长（从五品上）、方舞郎（第六品中）。可见，此时期太乐署的职官设置还是比较完整的。太乐署的长官为太乐祭酒，按黎国韬的说法，即后来的太乐令的前身。[3]太和十八年（494 年），高闾曾上书："臣前被敕理乐，与皇宗博士孙惠蔚、太乐祭酒公孙崇等考《周官》、《国语》及《后汉律历志》，"[4]由此可知，北魏太乐祭酒是太和十八年前出现的职官。

《魏书》卷 109《乐志》：

（太和）十六年春，又诏曰："……自魏室之兴，太祖之世尊崇古式，旧典无坠。但干戈仍用，文教未淳，故令司乐失治定之雅音，习不典之繁曲。比太乐奏其职司，求与中书参议。览其所请，愧感兼怀。……中书监高闾器识详富，志量明允，每间陈奏乐典，颇体音律，可令与太乐详采古今，以备兹典。"[5]

由此看来，太和十五年（491 年）冬的改革之后，仅存的音乐机构太乐署，是隶属于中书省的。

《魏书》卷 109《乐志》：

闾引给事中公孙崇共考音律，景明中，崇乃上言乐事。正始元年（504 年）秋，诏曰："太乐令公孙崇更调金石，燮理音准，其书二卷并表悉付尚书。"十月，尚书李崇奏："前被旨敕，以兼太乐令公孙崇更调金石。"[6]

改革之后的太乐署长官虽为太乐令，但第一任太乐令公孙崇是以给事中的

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 113《官氏志》，中华书局，1974 年，第 2976 页。
[2] 邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014 年，第 51 页。
[3] 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广州人民出版社，2009 年，第 154 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 107《律历志》，中华书局，1974 年，第 2658 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2829-2830 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2830 页。

身份兼任太乐令的。至正始元年（504 年）十月，尚书李崇仍称公孙崇为“兼太乐令”，可见这种以他官兼任太乐令的体制至少维持到正始元年，由此看来，太和十五年改革的初衷，要求乐官“实须任职”，实际并未实现。据《魏书》卷113《官氏志》，给事中为从三品上，级别远高于作为八品的太乐令及其前身从五品中的太乐祭酒，这是以高级别官员兼领以示对音乐事宜的重视。“景明初，……给事中、领太乐令公孙崇等造历。”[1]所以在景明初年（500 年）与给事中公孙崇讨论音乐问题的是中书监高闾，至正始元年（504 年）十月，对命公孙崇“更调金石”的诏书作出回应的是尚书李崇。由此证明在 492－504 年之间，太乐署的隶属关系发生过变化，由此前隶中书省，改为隶尚书省。

《魏书》卷 109《乐志》：

永平二年（509 年）秋，尚书令高肇，尚书仆射、清河王怿等奏言：“案太乐令公孙崇所造八音之器并五度五量，太常卿刘芳及朝之儒学，执诸经传，考辨合否，尺寸度数悉与《周礼》不同。……臣等参议，请使臣芳准依《周礼》更造乐器，事讫之后，集议并呈，从其善者。”诏“可”。芳上尚书言：“调乐谐音，本非所晓，且国之大事，亦不可决于数人。今请更集朝彦， 众辨是非，明取典据，资决元凯，然后营制。”肇及尚书邢峦等奏许，诏“可”。[2]

至 509 年，有关音乐事宜仍由尚书令领衔上奏，知太乐署仍为尚书省的下属机构，但事又涉及太常卿刘芳，可能仍依照魏晋以来的旧制，太乐署隶属于太常寺，可能是太常寺转由尚书省兼领。也只有这样才能解释，为什么作为太乐令前身的职官太乐祭酒官为从五品中，而太乐令却低至八品。由此推测，自太和十六年（492 年）至永平二年（509 年），仅十余年间，太乐署的隶属关系就出现过隶中书省－尚书省－太常寺的变化。

至孝庄帝时太乐署遭到破坏，“尔朱兆入洛，军人焚烧乐署，钟石管弦，略无存者”[3]。至普泰（531-532 年）间，“前废帝诏录尚书长孙稚、太常卿祖莹营理金石”。稚、莹表曰：

永安之季，胡贼入京，燔烧乐库，所有之钟悉毕贼手，其余磬石，咸为灰

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 107《律历志》，中华书局，1974 年，第 26602661 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2832 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 82《祖莹传》，中华书局，1974 年，第 1800 页。

烬。普泰元年，臣等奉敕营造乐器，责问太乐前来郊丘悬设之方，宗庙施安之分。太乐令张乾龟答称芳所造六格。[1]

此事涉及人员为尚书长孙稚、太常卿祖莹、太乐令张干龟，说明至北魏末，这种尚书省－太常寺－太乐署的隶属关系并未发生变化。

二、音乐机构职掌

北魏曾先后设立的音乐机构包括：乐府、乐部、太乐署、总章署、鼓吹署，其具体职掌分考如下。

乐府的职掌　乐府的职掌可以分为以下几类：一是乐府保留、整理魏晋旧曲。太祖初年乐府先正声有六十余韵，至崔九龙任太乐令时“今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名，后致亡失，今辄条记，存之于乐府。”[2]北魏乐府从道武帝时期仅有六十余曲至北魏末年就有五百首乐曲，虽然有的仅有曲名只能记录条记，但如果没有乐府的存在，恐怕连这些也未必能得以保存，所以北魏乐府对民间音乐起到一定保护作用。乐府中所留存的音乐作品得到北魏高官的认可，太和七年（483 年）秋 “中书监高允奏乐府歌词”。[3] 中书监高允为陈述国家帝业的符瑞以及祖宗美德上奏乐府歌词，高允所奏乐府歌词中确实有能为政治所用之处。

二是乐府负有表演乐舞的职责。太祖初兴，乐府中“置《皇始》之舞，复有吴夷、东夷、西戎之舞。乐府之内，有此七舞。” [4]可见乐府中包括有中原旧舞、四夷乐舞还有北魏自创乐舞。此外关于舞蹈还有专门的鼓舞节奏也在乐府中表演，“仍诏有司以其鼓舞之节施于乐府”[5]。在表演的过程中有严格的规定：“乐府必以干戚羽毛，施之金石，然后为乐，乐必使工为之”[6]。可知乐府中有专门演奏金石乐器的乐工，还有专门表演舞蹈的乐伎。

三是乐府能够承担乐器合奏的职责。王睿生前曾因驱赶老虎保卫皇帝被得以嘉奖，王睿死后，京都仕女称赞他的美貌而创作新曲《中山王乐》。“诏班乐

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2837 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2829 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》，中华书局，1974 年，第 2269 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志》，中华书局，1974 年，第 2798 页。

府，合乐奏之”。[1]皇帝下诏乐府乐工们合奏这只新曲，《中山王乐》因有歌颂的具体内容，应为歌曲，所以表演时要有乐府的乐工演唱并附乐队伴奏。

总章、鼓吹的职掌　总章最初是乐官，汉代建安八年十月（203 年）立冬的祭祀中“总章始复备八佾舞。”[2]可见汉代在建安八年之前就已经出现总章。直至晋朝，史书中才出现音乐机构总章。荀勖运用杜夔所制律吕校验太乐、总章、鼓吹乐署中的八音乐器，虽然《晋书·官氏志》中未提及总章，黎国韬推测总章在魏晋得到沿置，[3]才有“律成，遂班下太常，使太乐、总章、鼓吹、清商施用。”[4]因总章在汉代作为乐官时主要掌管郊祀、宗庙以及殿庭的佾舞伎乐，[5]所以作为音乐机构的总章职掌中也包括管理佾舞伎乐。天兴元年（398 年）冬，在祭祀祖先及郊庙的仪式中使用《皇始》之舞、《八佾》之舞等。由此推知，北魏时期总章的首要职掌是管理宫廷佾舞，服务于宫廷郊庙祭祀之中。

北魏鼓吹署同样是效仿魏晋机构延续而来，主要掌管宫廷音乐中的鼓吹事宜。天兴六年冬（403 年），总章、鼓吹署机构的管理范围扩大，出现有别于前朝的另一职掌——管理百戏。“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……五案以备百戏。”[6]虽然史料中是太乐、总章、鼓吹三个部门共同增加杂技内容，换言之，百戏的表演中有舞蹈及鼓吹内容。到孝文帝官制改革，“太和中惟置太乐官，盖当兼领总章、鼓吹也。”[7]总章被并入太乐，其职能也随之成为太乐的职掌。

乐部的职掌　《魏书·乐志》没有列乐部的具体职掌，因此仅能根据《魏书》、《南齐书》相关记载来总结乐部职掌：一是负责掌管表演歌舞及器乐演奏。《南齐书》记载“乐部尚书知伎乐及角史伍伯”。[8]可见，乐部尚书掌管歌舞音乐以及军乐人员，乐部也有此职掌。二是皇帝下诏为大臣家中表演。高祖因高允家境贫寒曾下诏“可令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志”。[9]此次乐部表演中所包含的乐器中有丝竹乐，孝文帝派乐部中丝竹伎人每五日到高允家里表演说明乐部中有乐队存在，并负有管理责任。一方面看出高祖给予高允高规格待

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 93《王睿传》，中华书局，1974 年，第 1990 页。
[2] [宋]范晔：《后汉书》卷 9《献帝纪》，中华书局，1965 年，第 383 页。
[3] 黎国韬：《总章考》，《音乐研究》，2008 年第 5 期。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 22《乐志》，中华书局，1974 年，第 692 页。
[5] 许继起：《乐府总章考论》，《文学评论》，2013 年第 4 期。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[7] 纪昀：《历代职官表》，上海古籍出版社，1989 年，第 199 页。
[8] [梁]萧子显：《南齐书》卷 57《魏虏传》，中华书局，1972，第 985 页。
[9] [北齐]魏收：《魏书》卷 48《高允传》，中华书局，1974 年，第 1088 页。

遇，另一方面看出乐部不仅在宫中为皇室服务，也有特例为大臣娱乐而用。从人数看，乐部派出十人的小型合奏乐队；从乐器看，乐部中专门演奏有丝类、竹类乐器伎人。

太乐署的职掌 北魏时期，太乐署的职掌主要包括以下几个方面：一是管理乐人戏剧的编排，“太乐奏伎有倡优为愚痴者，帝以非雅戏，诏罢之”[1]。太乐表演中有以愚痴者为表演内容的倡优戏，由于此戏并非雅戏范畴，所以太乐表演倡优被皇帝下诏禁止。但从另外一方面可以看出，在皇帝禁演之前太乐表演的舞伎已经存在倡优内容。太乐作为北魏音乐机构，将倡优纳入表演之中的主要原因是应该受到大众喜爱，直至皇帝认为其内容粗俗而罢演。

二是太乐署负责增修杂伎、编制歌舞。天兴六年冬“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐”。[2]杂技表演需要乐队伴奏，所以道武帝下诏在太乐署、鼓吹署、总章中增加杂技音乐的内容。在乐府的职掌中提到太祖初乐府中出现四夷乐舞，而到太和初，太乐署增列四夷歌舞。可推知，四夷乐舞的管理机构在太和初已由乐府转至太乐署，使太乐署的管理范围增大。

三是太乐署负责完善音乐典礼。太和十六年（492 年）春孝文帝下诏说因中书监高闾比较熟悉音律“可令与太乐详采古今，以备兹典。”[3]制定和完善乐典成为太乐署的职责。

四是太乐署负责修造金石乐器。《魏书》中多次提及太乐令公孙崇修造金石。“以兼太乐令公孙崇更调金石”[4]金石乐器的定律和修造是不仅涉及乐律问题，所造乐器是否符合标准都是非常重要的问题。

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 11《前废帝纪》，中华书局，1974 年，第 276 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2830 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2830 页。

三、北魏音乐职官

见于史书记载的北魏音乐职官学界已有系统梳理，据前人的研究列表如下：[1]

表 1-1　北魏乐官

乐官名称	任职官员	官品	所属机构	出现时间	史料来源
乐部尚书	长孙石洛		尚书省	世祖太武帝	《魏书·长孙肥传附长孙石洛传》
	陆隽		尚书省	显祖献文帝	《魏书·陆俟传附陆隽传》
乐部郎	胡长命		尚书省	高宗文成帝永安中	《魏书·列女传》
司乐			太常	高祖孝文帝太和初	《魏书·乐志》
太乐少卿			太常	高祖孝文帝太和十五年	《魏书·官氏志》
太乐祭酒	公孙崇	从五品中	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》《魏书·律历志》
协律中郎	刘文晔	从四品下	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·刘休宾传附刘文晔传》《魏书·官志氏》
协律郎		从五品上（第八品）	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》（太和二十三年第八品）
方舞郎庶长		从五品上	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》
方舞郎		第六品中	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》
太乐博士		第六品下	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》
太乐典录		从七品下	太常	高祖孝文帝太和十七年	《魏书·官氏志》
太乐令	公孙崇	从第八品上	太常	世宗宣武帝景明中	《魏书·乐志》
	赵樊生	从第八品上	太常	世宗宣武帝景明中	《魏书·乐志》

[1] 本表引自邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014 年，第 41－42 页。

续上表

乐官名称	任职官员	官品	所属机构	出现时间	史料来源
太乐令	张干龟	从第八品上	太常	前废帝普泰中	《魏书 乐志》
	崔九龙	从第八品上	太常	前废帝普泰中	《魏书 乐志》
鼓吹主簿	王后兴		太常	肃宗孝明帝神龟初	《魏书 食货志》

需要说明的是，上表中所列司乐，《魏书·乐志》原文为："太和初，高祖垂心雅古，务正音声。时司乐上书，典章有阙，求集中秘群官议定其事"，此外，司乐还见于太和十六年春的诏书："但干戈仍用，文教未淳，故今司乐失治定之雅音，习不典之繁曲。"[1]两处用法显然都是负责音乐的官员的意思，泛指乐官，而非职官名。表中太乐祭酒的时间有误，应为太和十八年，前文已用史料证明。

除此之外，北魏见于史书记载的乐官包括：乐部尚书、乐部郎、太乐少卿、太乐祭酒、协律中郎、协律郎、方舞郎庶长、方舞郎、太乐博士、太乐典录、太乐令、鼓吹主簿等，分考如下。

太乐祭酒　太乐祭酒为太常寺太乐署的属官。孝文帝太和十七年《职员令》定其秩为从五品中。太乐祭酒是掌管太乐署的最高长官。据《魏书》卷113《官氏志》记载，太乐祭酒为"从第五品中"[2]。《魏书》卷107上《律历志上》，太和十八年，高闾上表中提到："臣前被敕理乐，与皇宗博士孙惠蔚、太乐祭酒公孙崇等考《周官》、《国语》及《后汉律历志》。"[3]见太乐祭酒公孙崇。此时，太乐署设有太乐祭酒，并不见太乐令，说明太乐祭酒是在太乐令之前掌管太乐署的行政长官。太乐署置有祭酒，其职在于定音律。

太乐令　太乐令是继太乐祭酒之后，掌管太乐署的最高行政长官。《魏书》中最早提到太乐令的时间为宣武帝景明年间："景明初奏求奉车都尉、领太史令赵樊生，著作佐郎张洪，给事中、领太乐令公孙崇等造历"，"世宗景明中，诏

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷109《乐志》，中华书局，1974年，第2828-2829页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷113《官氏志》，中华书局，1974年，第2985页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷107《律历志》，中华书局，1974年，第2658页。

太乐令公孙崇、太乐令赵樊生等同共考验”[1]。宣武帝景明年间是从 500—503 年，所以关于太乐令出现的具体时间，李方元认为：“北魏太乐令一职始设于公元 500 年”[2]。这种观点当是符合历史实际的。世宗景明年间有太乐令赵樊生、普泰年间的张干龟和崔九龙均担任过太乐令一职。

太乐令的职掌，其一为营造金石雅乐，“以兼太乐令公孙崇更调金石，并其书表付外考试，登依旨敕以去”[3]。其二，采集乐曲、歌谣，太乐令崔九龙曾让太常卿祖莹将北魏流传的近五百首古曲记录于乐府之中，“莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗、四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意。又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之。”[4]当时对乐府中所记录的乐曲已经按俗、雅等内容进行分类，还有谣歌、四夷杂歌也在其中。其三，太乐令负责乐器的创制，“高祖于代都诏中书监高闾、太常少卿陆琇并公孙崇等十余人修理金石及八音之器。后崇为太乐令，乃上请尚书仆射高肇，更共营理”[5]。太乐令制作乐器，“暨正始中，故太乐令公孙崇辄自立意，以黍十二为寸，别造尺度，定律刊钟”[6]。正始四年春（507 年）公孙崇再次上表，提出 “但权量差谬，其来久矣，顷蒙付并州民王显进所献古铜权，稽之古范，考以今制，钟律准度，与权参合。昔造犹新，始创若旧，异世同符，如合规矩。”[7]同年冬，崇表曰：臣顷自太乐，详理金石，及在秘省，考步三光，稽览古今，研其得失”[8]。在乐器方面，公孙崇“制磬造钟”与“并州民王显进所献古铜权”相校，则“钟律准度，与权参合”。

太乐博士、太乐典录　均为太常寺太乐署属官，在孝文帝太和十七年(公元 493 年)《职员令》中，太乐博士为正六品下，太乐典录为从七品下。两者皆出现于太和十五年职官改革之后。

太乐少卿　太乐少卿隶属于太常寺。太和十五年（491年）孝文帝设置太乐诸曹，由于此时太乐尚书已经废置，所以太乐少卿是太乐曹的新设乐官。太和十七年（493年）的《职官令》中对太乐少卿并未记载。

---

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 107《律历志》，中华书局，1974 年，第 26592661 页。
[2] 李方元、李渝梅：《北魏宫廷音乐考述》，《中国音乐学》，1998 年第 2 期。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2830 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 55《刘芳传》，中华书局，1974 年，第 1225 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 19《广平王洛侯传》，中华书局，1974 年，第 454 页。
[7] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[8] [北齐]魏收：《魏书》卷 107《律历志》，中华书局，1974 年，第 2659 页。

协律郎、协律中郎　协律郎最早可追溯至汉代的协律都尉李延年，《通典》记载："协律郎：汉曰协律都尉，李延年为之……晋改为协律校尉。后魏有协律郎，又有协律中郎。"[1]北魏的协律郎和协律中郎是前朝没有的协律官名，高祖"既而赐文晔爵都昌子，深见待遇。拜协律中郎，改授羽林监。"[2]北魏时期协律官的人数及品级是有变化的，太和初期"协律中郎从四品下、协律郎从五品上；至（太和）二十三年，协律郎正八品下"。[3]在太和二十三年（499年）官制改革后，协律乐官由原来的协律郎和协律中郎改为协律郎一人，协律郎从五品改为八品。由于乐部废置，这些官职当改隶太乐署。协律官的职能是掌乐事、协律吕[4]。

鼓吹主簿　鼓吹主簿为鼓吹署属官。孝明帝时期出现鼓吹主簿。《魏书·食货志》："及鼓吹主簿王后兴等词称请供百官食盐二万斛之外，岁求输马千匹、牛五百头。"[5]

方舞郎、方舞郎庶长　北魏前期掌宫廷与祭祀舞蹈之官，属太常。方舞郎庶长是方舞郎的领班。孝文帝太和十七年（公元493年）《职员令》定方舞郎庶长之秩为从五品上，方舞郎为从六品中。

乐部尚书　乐部隶属于尚书省，设有乐部尚书且仅见于北魏，在孝文帝改革官制之时，与乐部一同废除。邵丹华称乐部尚书是建构北魏乐官制度的一个特殊且重要的组成部分，乐部尚书的设立也是北魏尚书制度发展的重要组成部分[6]。乐部尚书，见诸史籍记载者，仅有长孙石洛与陆隽二人。二人在履行乐部职能上当有所区别，长孙石洛所任乐部尚书为虚职，陆隽所授乐部尚书则为实职。长孙石洛"从征赫连昌，为都将，以功拜乐部尚书，赐爵临淮公，加宁西将军。"[7]据此可知，长孙石洛是在追随太祖征讨赫连昌之后，以军功获得乐部尚书之职，同时获赐临淮公、又加宁西将军一职。从上推知，乐部尚书一职对于长孙石洛来说，仅代表其被授予的品秩，当属虚职。相对于宁西将军这一实职来论，长孙石洛并非实际掌管乐部。陆隽于献文帝统治初期，"以谋诛乙浑，

[1] [唐]杜佑：《通典》卷25《职官》，中华书局，1988年，第695页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷43《文晔传》，中华书局，1974年，第969页。
[3] [唐]李林甫：《唐六典》卷14《太常寺》，中华书局，1992年，第398页。
[4] 邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014年，第55页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷110《食货志》，中华书局，1974年，第2862页。
[6] 邵丹华：《北魏乐舞研究》，吉林大学硕士学位论文，2014年，第50页。。
[7] [北齐]魏收：《魏书》卷26《长孙肥传》，中华书局，1974年，第654页。

拜侍中、乐部尚书。”[1]。陆隽是在谋诛乙浑后拜为侍中、乐部尚书的，此处乐部尚书与侍中由同一人担任，当为实掌乐部事宜之官。

乐部郎　考诸史书，北魏乐部中除置有尚书外，尚设有乐部郎，“乐部郎胡长命妻张氏，事姑王氏甚谨。”[2]胡长命作北魏乐部郎之时，其妻张氏违背了太安时期的“京师禁酒令”，但张氏持家至孝的义举得到高宗的赏识而未定罪之事加载史册，才使我们可以窥知高宗时期的乐部设有乐部郎一职。北魏乐部郎见于史籍仅胡长命一人而已。

北魏的音乐机构与乐官是在承袭了曹魏与西晋基础上发展起来的。随着北魏政权建设的日臻完善、礼乐制度的不断发展，宫廷音乐作为北魏正统观的组成部分而得到统治者的重视，乐部及乐部尚书的出现，标志着北魏音乐进入到了鼎盛时期。

第二节　宫廷音乐的来源与演变

北魏宫廷音乐的内容非常丰富，其来源也比较多样，可以说是多元音乐文化相交融的结果。大体而言，北魏宫廷音乐的来源可以分为鲜卑民族音乐、北魏统治者创造及改编的宫廷乐舞、北魏继承的中原历代宫廷音乐、南朝音乐、方乐及四夷乐舞等多个源头，现分论如下。

一、北魏宫廷音乐中的鲜卑民族音乐

北魏作为鲜卑民族建立的北方政权，在其宫廷音乐中包涵大量其本民族的音乐元素，颇具代表性的《真人代歌》就是鲜卑民族众多歌曲的组合体。

《真人代歌》在北魏时固然属于宫廷音乐，但从中国古代音乐形态分析，其实它属于汉朝至南北朝时期北方少数民族流传的“北狄乐”。《旧唐书》记载：“《北狄乐》，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，……后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。”[3]可知，北狄乐至少涉及三个北方民族——鲜卑、吐谷浑、部落稽。《旧唐书》所谓“国”并不能理解为国家，而是草原部族。因三族均为北方少数民族，在生活及征战过程中经常以马为伴，所以北

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 40《陆俟传》，中华书局，1974 年，第 917 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 92《胡长命妻张氏传》，中华书局，1974 年，第 1980 页。
[3] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1071 页。

狄乐的音乐特征为马上作乐，此三族音乐的最大特点也是马上乐。

北狄乐最有代表性的音乐类型是鼓吹。鼓吹最早出现在汉朝，属于军旅音乐，在马上演奏。鼓吹乐作为汉魏南北朝时期重要的音乐类型，后因使用乐器及表演场所不同而分为两种：鼓吹、横吹。据郭茂倩《乐府诗集》卷21《横吹曲辞》的界定："有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐。""有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。"[1]

《旧唐书》卷29《乐志》：

后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代都时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋世，与《西凉乐》杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《巨鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。其不可解者，咸多可汗之辞……北虏之俗，呼主为可汗。[2]

《乐府诗集》卷25《横吹曲辞·梁鼓角横吹曲》引《古今乐录》：

梁鼓角横吹曲有《企喻》、《琅琊王》、《巨鹿公主》、……《慕容垂》、《陇头流水》等歌三十六曲。二十五曲有歌有声，十一曲有歌。是时乐府胡吹旧曲有《大白净皇太子》、《小白净皇太子》、……《半和企喻》、《比敦》、《胡度来》十四曲。三曲有歌，十一曲亡。[3]

唐代仍存的《真人代歌》53章中"其名目可解者六章"，《企喻》、《巨鹿公主》皆出现在《乐府诗集》的梁鼓角横吹曲中；《白净皇太子》，可能与《乐府诗集》胡吹旧曲中的《大白净皇太子》、《小白净皇太子》有关；《慕容可汗》之名虽不见，但《乐府诗集》中出现了《慕容垂》，后面还出现了《慕容家自鲁企由谷》，似与此有关。这些在《乐府诗集》中或称梁鼓角横吹曲，或称胡吹旧曲，并列于《梁鼓角横吹曲》的标题之下，可见，《真人代歌》从音乐类型上讲，应属于横吹。《乐府诗集》："吐谷浑又慕容别种，知此歌是燕、魏之际鲜卑歌也。其词虏音，竟不可晓。"说明《真人代歌》这一组音乐，都是鲜卑人的传统音乐，凡是配有歌词的都是鲜卑语歌词，应该一直也没有翻译成汉语，故歌词的内容

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷21《横吹曲辞》，中华书局，1979年，第309页。
[2] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷29《音乐志》，中华书局，1975年，第1072页。
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷25《横吹曲辞》，中华书局，1979年，第362页。

《乐府诗集》称“竟不可晓”。

《魏书》卷 109《乐志》：

凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。[1]

北魏是将鲜卑人传统音乐加以整理，在“掖庭中歌”，即将其作为宫廷音乐的组成部分。其歌词“上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹”，显然是依据鲜卑旧有音乐而重新填词，音乐是鲜卑旧乐，以示“不忘其本”，但歌词却是新的创作了。有学者认为《真人代歌》的含义为“大代神人之歌”，因《隋书·经籍志》记载北魏曾有《国语真歌》十卷，《真歌》是《真人代歌》的简称，《国语真歌》就是用汉文字记录下来的《真人代歌》。[2]此歌在“掖庭中歌”、“昏晨歌之”，当然不再可能是马上乐，其乐器是“丝竹合奏”，也与传统的横吹“有鼓角”不同。可见，北魏初兴，是将鲜卑旧乐附以新创作的歌词，演奏方式和所用乐器也作了比较大的改革，使之成为北魏宫廷音乐的组成部分。

既然称《真人代歌》为“燕、魏之际鲜卑歌”，可知《真人代歌》是由慕容燕和北魏时期的众多民歌组成。除拓跋鲜卑自身的传统音乐之外，《真人代歌》最大的来源是慕容鲜卑的音乐。至唐代留有曲名的六首作品中，至少《慕容可汗》、《吐谷浑》两首与慕容鲜卑有关，此为学界定论，此不赘述。除此之外，《真人代歌》应另有两个来源。其一，天兴元年春（398 年）道武帝拓跋珪在平定中山，“徙山东六州民吏及徒何、高丽杂夷三十六万，百工伎巧十万余口，以充京师。”[3]“百工伎巧”中应包涵乐工。这三十六万人可以分成三个部分：山东六州民吏、徒何、高句丽。关键是何为“徒何”？按《魏书》中有卷 103《徒何段就六眷传》和卷 95《徒何慕容廆传》记载，说明东部鲜卑的慕容部、段部皆被称为徒何。关于段部的民族构成，孙进己认为段部至少包括鲜卑、乌桓、匈奴等活动于辽西地区的民族。[4]杨军认为，段部最初是在乌桓部落带领下进入辽西，之后吸纳当地各少数民族，使其民族成份发生变化。段部的民族成

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] 吕一飞：《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》，书目文献出版社，1994 年，第 162 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 32 页。
[4] 孙进己：《东北民族源流》，黑龙江人民出版社，1987 年，第 48 页。

分是以乌桓人为主体还是以鲜卑人为主体尚难断定。段部灭亡以后其后裔以及与之相关的乌桓部落和高车部落全部鲜卑化, 并融入北朝的鲜卑人之中。[1]笼统地说，被称为徒何的鲜卑段部不仅包括鲜卑人、还可能包括乌桓人、匈奴人、高车人。由于段部、慕容部在北魏时皆与拓跋部融为一体，成为鲜卑民族共同体的组成部分，因此，《真人代歌》中很可能有源自徒何的因素，也就是源自乌桓人、匈奴人、高车人的音乐因素。而乌桓人、匈奴人、高车人是当时最主要的草原民族，因此我们也可以说《真人代歌》中除鲜卑传统音乐之外，应该还包括各主要草原民族音乐的因素。其二，《真人代歌》至唐代留有曲名的六首作品中，有一首名《部落稽》。部落稽，也称步落稽、稽胡、步落坚、并州胡等，是南北朝隋唐间，活跃于秦晋地区的杂种胡，由内迁匈奴和曾服属于匈奴的各部组成，来源复杂，主要由入塞南匈奴、西域胡、山戎白狄三大族源融合而成。[2]由此看来，《真人代歌》中还包涵南匈奴、西域胡、山戎白狄等草原民族的音乐因素。

在某种意义上，徒何是蒙古草原东部杂种胡的代表，而部落稽则是蒙古草原西部杂种胡的代表，因此可以说，《真人代歌》涵盖了与鲜卑人同时代的蒙古草原东西诸部族的音乐因素，堪称北方民族音乐文化的集大成者。但遗憾的是，由于“歌词虏音，不可晓解”，因歌词皆为鲜卑语，又不存在汉语翻译，在北魏以后逐渐从中国古代的音乐史上消失了，从北魏时的 150 首到唐朝仅存 53 首，已经有三分之二遗失。

二、北魏统治者创造及改编的宫廷乐舞

太祖建立政权后，为巩固其发展必须接纳并继承中原王朝传承下来的很多礼乐文化传统。自古以来历朝历代均有创制本朝乐舞的习惯，从周朝六代乐舞至晋朝乐舞《正德》的出现，统治者无不想创立一个具有本朝特征的乐舞，这样不仅能够宣扬皇家的风气，而且还可以表彰功业与德行，赞扬政治清明，使其流芳百世。道武帝比较重视遵循中原礼仪，所以在建国后的十余年间，亲自创作《皇始舞》。“《皇始舞》，太祖所作也，以明开大始祖之业。”[3]《皇始舞》

[1] 杨军：《段部族源辩》，《晋阳学刊》，2010 年第 6 期。
[2] 吕思静：《稽胡史研究》，华中师范大学硕士学位论文，2012 年，第 1 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2827 页。

是北魏统治者创造的宫廷乐舞。

永熙二年（533 年）夏，祖莹提议将《韶舞》名称改为《崇德》，《武舞》名称改为《章烈》，两个乐舞《崇德》、《章烈》组合到一起总名《嘉成》。皇帝诏曰："王者功成作乐，治定制礼，以'成'为号，良无间然。又六代之舞者，以大为名，今可准古为《大成》也。凡音乐以舞为主，故干戈羽籥，礼亦无别，但依旧为文舞、武舞而已。余如议。"[1]这是北魏统治者对前代的乐舞进行了改编。概言之，北魏的宫廷乐舞《大成》，由《崇德》、《章烈》两个部分组成，《崇德》据原《韶舞》改编而成，《章烈》据原《武舞》改编而成。

三、北魏继承的中原历代宫廷音乐

北魏建立前，拓跋珪的祖先内附魏晋两个朝代，两朝先后赠送很多乐器和歌伎。其中"穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。"这些金石乐器随着拓跋珪建立北魏政权而进入北魏宫廷之中。但是，北魏对中原音乐的继承，更多地是靠征战缴获而来，其中，大规模引入中原音乐是三次，征中山所得、征统万所得、征凉州所得。

（一）定中山所得音乐

北魏对外战争中获得中原音乐是从太祖道武帝开始，"逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。"[2]道武帝攻占后燕平定中山获得乐器，史料中虽未说明所获乐器具体为哪种，但《魏书·乐志》将中山乐器的来源进行了介绍，据此我们可以制表如下：

表 1-2　四世纪北方宫廷音乐流传

年代	事件	乐器易主
311 316	刘聪派刘曜攻晋破洛阳，俘晋怀帝 匈奴刘曜陷长安，西晋灭亡。	刘聪获西晋的伶官乐器
328	后赵石勒灭前赵	石勒获伶官乐器
350	冉魏冉闵灭后赵	冉闵从后赵处得乐器
352	前燕慕容儁灭冉闵攻占邺城	慕容儁从冉闵处得乐器
370	氐人前秦苻坚命王猛攻前燕	乐器落入前秦 ，进入长安

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2842-2843 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2827 页。

续上表

年代	事件	乐器易主
385	西燕慕容冲进据长安	
	慕容永席卷而东	礼乐器用多归长子
394	后燕慕容垂灭西燕于长子	慕容垂从慕容永处得乐器
	慕容宝（慕容垂之子）	
396	北魏拓跋珪攻占后燕于中山	拓跋珪从慕容宝处得乐器

总之，拓跋珪从中山获得的乐器追踪溯源应出自西晋，是西晋的宫廷音乐经前汉、后赵、冉魏、前燕、前秦、西燕、后燕等政权更迭流传，最后为北魏所得，成为北魏宫廷音乐的组成部分。《魏书·乐志》称："兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。"[1]除吴声外，燕国、赵国、秦国的音乐均是在永嘉之乱后逐渐纳入各国宫中得以保存的西晋旧乐。因这几个朝代是少数民族建立的政权，存在时间较短，无法在短期内建设本国的音乐制度和体系。所以吸收并使用西晋宫廷音乐作为其宫廷音乐是其共同的特点，因此"逮太祖定中山，获其乐县"，并纳入北魏宫廷音乐体系的"乐县"，其源头即是西晋宫廷音乐，是对中原历代王朝宫廷音乐的继承。

（二）从统**万**获**得音**乐

396 年，道武帝攻占后燕的中山，他将后燕的部分伎人乐工带到北魏，另外还有一部分"昔苻氏之败，太乐诸伎悉入于燕。"[2]后燕慕容宝的叔叔慕容德当时镇守邺城，当道武帝攻打中山，后燕乐浪王惠等官员"帅工伎三百奔邺。"[3]因慕容德无法抵挡北魏大军，于 398 年在广固建立南燕。后燕的部分乐人及乐器被慕容德从邺城带到广固。后秦姚兴获得南燕的伎乐并非通过武力，因姚兴扣留慕容超的母亲和妻子，慕容超答应姚兴"送太乐伎一百二十人"，[4]以赎回母亲及妻子，这样南燕的乐伎被纳入后秦都城长安的宫中。

刘裕在 417 年灭后秦，将部分南燕的乐伎带入江南，另外还有一部分留在长安的后秦伎乐。"夏克长安，获秦雅乐"，赫连勃勃将夺取长安获得的后秦音乐带

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 114《晋纪三十六》，中华书局，2012 年，第 3656 页。
[3] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 109《晋纪三十一》，中华书局，2012 年，第 3499 页。
[4] [清]汤球：《十六国春秋纂录校本》卷 9《南燕录》，中华书局，1985 年，第 81 页。

至统万，后秦的乐工在统万继续保留着。426 年北魏进攻大夏并占领长安，427 年“太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。”[1]由此可知，在北魏从统万获得的战利品中，不仅有器乐曲、歌曲，还有乐工。这些乐曲的来源可追溯至后燕宫廷音乐，如前所述，后燕音乐源自晋朝宫廷音乐。所以，太武帝从统万获得的音乐，大体上还是源自西晋宫廷音乐，是对汉朝以来中原历代王朝宫廷音乐的继承。

（三）征凉州所得音乐

十六国时期相继出现的五凉政权，虽然民族与中原不同，当中原战乱时很多中州人前往凉州避难，其中也包括不少乐师。《资治通鉴》卷 137 胡三省注说：“晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西。”[2]西晋太常寺所属乐工避乱进入河西，使中原宫廷音乐得以在凉州保存下来，成为西凉乐的重要组成部分。

除保存中原传统音乐之外，西凉乐还包括西域音乐的成分。

《隋书·乐书》：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。[3]

至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，……此声所兴，盖苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。[4]

第一条史料明确提出“秦汉伎”是在吕光、沮渠蒙逊占有凉州后，在龟兹乐的基础上变化而来。吕光、沮渠蒙逊所建立的后凉和北凉都曾以姑臧为都城。从吕光建立后凉（386 年）到北凉沮渠蒙逊去世（433 年），近 50 年的时间，龟兹音乐充分与凉州当地的音乐相结合，这也是秦汉伎产生、发展的时间。第二条史料认为吕光在征服西域各国时也得到胡戎的音乐，即文献中所提到的《杨泽新声》、《神白马》等，之后又有所变化，加入秦声而产生“秦汉乐”。可知“秦汉乐”是胡戎乐的变体与秦声相结合的产物。

由此可知，北魏从沮渠蒙逊所得之乐，在当时被称为“西凉乐”或“秦汉乐”、“秦汉伎”，此音乐在苻坚统治末期形成，是引入“龟兹声”即龟兹的音乐，

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2841 页。
[2] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 137《齐纪三》，中华书局，2012 年，第 4391 页。
[3] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 378 页。
[4] [唐]魏徵等：《隋书》卷 14《音乐志》，中华书局，1973 年，第 313 页。

和“胡戎之乐”即西域音乐，与河西地区保存的中原传统音乐相融合，即”杂以秦声”而形成的。龟兹音乐被称之为西域音乐的代表。因此，所谓西凉乐或秦汉乐，是中原传统音乐与西域音乐相融合的产物。正如范文澜所说：“凉州在当时是北中国保存汉文化传统最多又是接触西方文化最先的地区。西方文化在凉州经过初步汉化以后，再向东流，音乐也是这样。”[1]

从“变龟兹声为之”、“得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声”的记载来看，西凉乐的构成元素应是以西域音乐为主、以河西保存的中原传统音乐为辅的，但无论如何，西凉乐包涵中原传统音乐的因素则是可以肯定的。这样才有北魏世祖“平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。”[2]这也是中原传统音乐汇入北魏宫廷音乐的途径之一。

综上，北魏宫廷音乐对中原历代宫廷音乐的继承主要有三个来源，就其保存中原传统宫廷音乐的份量而言，当以征中山所得音乐为主，其次是征统万所得音乐，而征凉州所得的音乐保存的中原宫廷音乐的因素比较少，是以西域音乐为主。此三源交融，所继承下来的中原历代宫廷音乐构成了北魏宫廷音乐的重要组成部分。

四、北魏宫廷音乐对南朝音乐的吸收

永嘉之乱后，北方的百姓为躲避战乱，纷纷迁往南方。北方音乐通过两条途径传入南方：一是乐工带入江左，“礼坏乐崩，典章殆尽。江左掇其遗散，尚有治世之音。”[3]江左、寿春等地成为中原音乐文化的传播地。二是东晋对于北方音乐的保护。东晋曾先后四次吸收北方的中原旧乐。第一次是慕容儁平冉魏（352 年）获得邺城的一部分伎乐及乐器，将其带入前燕宫廷。另一部分乐工为躲避战乱南迁到寿春，东晋将领谢尚镇守寿阳（355 年）“于是采拾乐人，以备太乐，并制石磬，雅乐始颇具。”[4]谢尚对于乐人的采拾、乐器的研制为东晋礼乐的建设起到重要作用。因邺城的音乐来源于石勒等人掠夺的西晋乐工，所以东晋实为吸收北方西晋宫廷的音乐。第二次是在淝水之战后（383 年），东晋将从前秦获得的檐橦胡伎收入太乐，“又获其乐工杨蜀等，闲习旧乐，于

[1] 范文澜：《中国通史简编》，人民出版社，1949 年，第 446 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[3] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 28《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1040 页。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 698 页。

是四厢金石始备焉。”[1]如前文表 1－2 所述，前秦音乐的源头可以上溯到西晋。第三次是刘裕 410 年灭南燕，获得邺城和广固城中的音乐。第四次是 417 年刘裕灭后秦，长安的乐工以及南燕送给姚兴的 120 名乐工均被纳入东晋。如前所述，南燕、后秦的音乐源头也可以上溯至西晋，这些都大量的保存着中原旧乐。此四次对北方音乐的吸纳，使东晋一方面继承了汉魏以来的宫廷音乐，逐渐完善东晋礼乐体系建设，另一方面也将北方宫廷音乐中新纳入的北族音乐元素引入江南。

东晋灭亡后，其宫廷音乐被纳入南朝宋的宫廷音乐之中。南齐灭南朝宋后，又继承了南朝宋的宫廷音乐。这使很多中原旧曲在南朝的音乐中得以保存。

《魏书》卷 109《乐志》：

初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之。其圆丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时拜庙、三元、冬至、社稷、马射、籍田，乐人之数，各有差等焉。[2]

北魏高祖孝文帝在位期间有三次南伐。第一次是在太和十八年（494 年），孝文帝乘南齐萧鸾篡夺帝位南下进攻南齐，“车驾济淮。”[3]第二次是在太和二十三年（499 年），北魏军攻占马圈城（今河南南阳市），“诸将追奔及于汉水，斩获及赴水而死者十八九。”[4]第三次是随后巩固了对南阳的占领。有学者认为高祖讨淮汉的时间为太和五年恐怕是不正确的，[5]应是太和十八年至二十三年之间即（494—499 年），北魏获得南朝的音乐始于这一时间段。景明元年（500 年）春，北魏世宗收复寿春，“萧宝卷豫州刺史裴叔业以寿春内属，骠骑大将军、彭城王勰帅车骑十万赴之。”[6]萧宝卷渝州刺史裴淑业投降北魏后，将大量乐工带入北方，“高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。”[7]其中包括流传寿春等地的吴声、西曲。

由《魏书・乐志》的记载来看，北魏从南朝得到的音乐主要包括两大类：

[1] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 698 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 7《高祖纪》，中华书局，1974 年，第 176 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 7《高祖纪》，中华书局，1974 年，第 185 页。
[5] 王淑梅：《北朝乐府诗研究》，社会科学出版社，2013 年，第 101 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 8《世宗纪》，中华书局，1974 年，第 192 页。
[7] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。

一类是“江左所传中原旧曲”，就是南朝继承下来的中原传统宫廷音乐；一类是“江南吴歌、荆楚四声”，就是江南的地方音乐，两者“总谓《清商》”。由此可知，传播至淮南、江左地区的中原旧曲已与当地的民间音乐相结合形成南方的清商乐。当宣武帝将江左等地的清商乐带回北魏宫廷，实际完成魏晋时期的中原音乐南传、形成新的乐种、再传回北方宫廷的音乐交流过程。

五、北魏宫廷音乐中的方乐及四夷乐舞

北魏高祖孝文帝“垂心雅古，务正音声。……然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。”[1]在太祖初年，乐府中出现西戎乐舞，虽然现在不知其具体内容及来源，但是到太延三年太武帝通西域后得疏勒乐和安国乐，北魏确实获得了来自西域的乐舞——疏勒乐舞《远服》和安国乐舞《末奚》。

一、龟兹乐

龟兹国早在汉朝时就有记载，是最早朝魏的西域诸国之一。它位于新疆中部尉犁西北，白山之南一百七十里，都城是延城，去代一万二百八十里。在太延三年三月和太延五年四月，龟兹都曾“遣使朝献”。龟兹乐从最早吕光获得至太武帝带入北魏首都平城，前后经历约半个世纪的时间。“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。”[2]建元十九年（383 年），前秦名将吕光被任命为骁骑将军，率领七万将士讨伐西域。吕光平定龟兹后，“以驼二千余头，致外国珍宝及奇伎、异戏、殊禽、怪兽千有余品，骏马万余匹而还。”[3]他不仅获得城中珠宝，也包括龟兹城中有奇妙技艺的乐人。太安元年（385 年），吕光回师途中遭凉州刺史梁熙派兵阻拦，吕光大败梁熙进入姑臧（今甘肃武威），自封为凉州刺史。386 年吕光在凉州建立后凉，自称凉州牧。吕光死后，403 年，后凉统治者吕隆因后秦、北凉等相互夹攻最终投降后秦姚兴，龟兹乐由此从姑臧被带到后秦都城长安（今西安）。北凉沮渠蒙逊先定都张掖，412 年迁都姑臧，姑臧正是吕光曾经居住地。太延五年（439 年），北魏太武帝灭北凉统治者沮渠牧犍，获得龟兹乐。龟兹乐不仅在北方流传，在 417 年，刘裕带领东晋军队攻占长安灭后秦，将长安的龟兹

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 378 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 95《吕光传》，中华书局，1974 年，第 2085 页。

乐带到南朝。

龟兹乐进入中原的路线如下：

吕光获得龟兹乐 383 ⟨
- 北凉获得→北魏拓跋焘获得 403 439
- 后秦获得→ 403 刘裕灭后秦获得→刘裕建南宋带至江左 417 420

概言之，北魏的龟兹乐来源是太武帝平北凉所得。

二、高丽乐

北魏关于高句丽乐的记载有两次。其中不仅有乐舞传入时间的记载，还有传入的乐器及歌舞曲的名称。这些对于研究北魏吸收高句丽乐是非常难得的数据。

第一次是正始四年春（507 年），公孙崇上书中提到本朝乐府中除有《文始》等四乐舞，在太祖初期，“复有吴夷、东夷、西戎之舞”，[1]可知在太祖初年，北魏的乐府之中有七个乐舞，除一个北魏本朝自创的《皇始》乐舞，三个中原旧舞外，还有吴夷、东夷、西戎地区的乐舞。天兴元年春（398 年），道武帝拓跋珪在平定尹国的叛乱之后，“徙山东六州民吏及徒何、高丽杂夷三十六万，百工伎巧十万余口，以充京师。”[2]在这次大的人口迁徙过程中，不仅有山东六州的百姓官吏，还有徒何、高句丽等少数民族三十六万人，各种乐伎、工匠十万余人，以充实京城。因《皇始舞》在天兴元年时用于祭祀活动之中，所以在 398 年冬天之前北魏乐府中就已经有吴夷、东夷、西戎地区的乐舞。太祖初年乐府中的东夷乐舞可能就是在此次人口迁徙过程中获得的，主要就是高句丽乐舞。

第二次吸收高句丽音乐是“《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。”[3] 文献中提到的高丽即高句丽。399 年，后燕主慕容盛“率众三万伐高句骊，袭其新城、南苏，皆克之，散其积聚，徙其五千余户于辽西。”[4]后燕攻打高句丽的新城、南苏两城，将其居民五千余户迁入辽

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 32 页。
[3] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 124《慕容盛载记》，中华书局，1974 年，第 3103 页。

西，高句丽乐进入辽西当在此时。407 年，北燕冯跋灭后燕将高句丽乐吸收过来是情理之中的事。436 年，太武帝灭北燕获高句丽乐，也就是“后魏平冯氏”“因得其伎”。

综上，北魏宫廷音乐大体可以分为三大源头，鲜卑本民族的音乐、中原王朝传统宫廷音乐、外来音乐，其中，所谓的鲜卑本民族音乐，已经融入了匈奴、乌桓、高车、部落稽等北方草原民族的音乐元素，可以称是北方草原民族音乐的集大成者。北魏所继承的中原传统宫廷音乐，因来源不同，已经分别融入江南民间音乐、河西地方音乐甚至是以龟兹乐为代表的西域音乐，可以说有继承也有发展。北魏宫廷音乐中的外来音乐主要有两源，一是以龟兹乐为代表的西域音乐，一是以高句丽为代表的东夷音乐。在此基础上形成的北魏宫廷音乐，将中原王朝传统宫廷音乐、中原地方民间音乐、草原民族音乐、西域音乐与东夷音乐融为一炉，在继承中原王朝宫廷音乐传统的基础上，极大地推动了宫廷音乐的发展，为唐代宫廷音乐的鼎盛奠定了坚实的基础。由此我们认为，北魏宫廷音乐是中国古代音乐发展史上具有承上启下作用的重要一环。

第二章　北魏宫廷音乐及乐舞

北魏宫廷音乐中涉及多种音乐形式，其中有歌曲、器乐曲、舞蹈等。本章主要对宫廷音乐表演中的雅乐、雅舞、中原旧曲等问题进行研究。其中涉及宫廷音乐的应用范围，乐器的分类及使用等。

第一节　宫廷音乐中的雅乐与雅舞

北魏建立政权初期，比较重视对中原礼仪制度的继承。天兴元年（398 年），“迁都平城，始营宫室，建宗庙，立社稷。”[1]宫廷音乐作为宫廷礼仪的载体，充分体现了礼仪的社会观念及思想。宫廷中的雅乐表演则是统治者维护、彰显其地位的重要手段。

雅乐的含义源于歌辞“典雅纯正”，最早出现在周代的祭祀仪式之中。雅乐一般泛指宫廷的祭祀活动和朝会仪礼中所用的音乐。在北魏宫廷祭祀仪式中非常重视雅乐，分为祭天地和祭皇帝的祖宗两种形式；前者在郊外举行，称为“郊祀”，后者在宗庙里举行，称为“宗庙”；两者合称为“郊庙”。北魏继承汉魏中原传统，在建国之初即已沿用中原雅乐。

一、宗庙祭祀雅乐

北魏自建立之初，就对汉魏以来推崇的儒家礼乐非常重视。天兴元年（398 年）十一月，道武帝诏尚书吏部郎中邓渊“定律吕，协音乐，……（天兴）四年，二月丁亥，命乐师入学习舞，释菜于先圣、先师。”[2]“释菜”是古代庙祀活动中的一种典仪。就是以芹藻之类作为供品，礼敬先师先圣。春秋二季皆有释菜典仪。凡入学学习音乐典仪的人员都需举行“释菜”礼，这是学员入学第一课，通过礼敬先师先圣，掌握“释菜”典仪形式，并伴以“释菜”歌诗。可见北魏对于郊庙祀礼仪的重视程度。

郊庙祭祀中雅乐的使用最早见《汉书》，之后《宋书》、《魏书》均有记载，我们可以将汉代与北魏的宗祭祀中音乐的使用列表如下：

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 33 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 33、38 页。

表 2-1　北魏与汉代宗庙祭祀雅乐使用对照

人物	祭祀环节	汉代祭祀音乐[1]	北魏祭祀音乐[2]
皇帝	入庙门	奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》、《肆夏》也	奏《王夏》
太祝	迎神于庙门	奏《嘉至》	奏迎神曲，犹古降神之乐
	乾豆上	奏《登歌》，独上歌，不以筦弦乱人声，欲在位者偏闻之，犹古《清庙》之歌也。，	奏登歌，犹古清庙之乐
	《登歌》再终	下奏《休成》之乐，美神明既飨也。	下奏《神祚》，嘉神明之飨也；
皇帝	行礼七庙		奏《陛步》，以为行止之节
皇帝	出门		奏《总章》，次奏《八佾舞》，次奏送神曲
皇帝	就酒东厢，	奏《永安》之乐，美礼已成也。	

从仪式方面看，北魏与汉代的宗庙祭祀相同之处是均有皇帝入庙门、太祝迎神于庙门、干豆上这三个环节，不同之处是汉代有皇帝就酒东厢，北魏新增两个环节：皇帝行礼七庙、皇帝出门，可以说，仪式方面的差距不是很大。但就祭祀音乐方面看，只有干豆上这一环节两朝均为奏登歌，其他环节的音乐表演皆不同，显然，北魏的宗庙祭祀音乐虽然对此前中原王朝的宗庙祭祀音乐有所继续，但更多的则是改造。

北魏在宗庙祭祀中使用的乐曲有《王夏》、《登歌》、《神祚》、《陛步》、《总章》、《八佾舞》。太祖初兴，北魏乐府中“先正声有《王夏》、《肆夏》、《登歌》、《鹿鸣》之属六十余韵”，[3]可知北魏宗庙祭祀音乐中的《王夏》、《登歌》两曲是对前代的继承。

《王夏》属于周代钟鼓乐的九夏之一，“凡乐事：大祭祀，宿县，遂以声展之。王出入，则令奏《王夏》；尸出入，则令奏《肆夏》。”[4]九夏主要使用钟、鼓、镈、磬等打击乐器，具有较强的节奏感，故在周代的礼仪活动中，多用于控制行礼者的行步节奏。郑玄认为：“九夏皆诗篇名，颂之类也。此歌

[1] [汉]班固：《汉书》卷 22《礼乐志》，中华书局，1962 年，第 1043 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，　中华书局，1974 年，第 2827 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[4] 陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社，2006 年，第 51 页。

之大者，载在乐章，乐崩亦从而亡。”[1]说明周代的《王夏》早已失传，北魏继承的《王夏》实际上是汉朝的制作。

表 2-2　《王夏》曲式

名称	曲式结构	内容	特点	史料来源
《王夏》	第一曲调	燿燿皎日，欻丽乎天。厥明御舒，如王出焉。 燿燿皎日，欻入于地。厥晦厥贞，如王入焉。	四章章四句。	《乐府诗集》卷96《新乐府辞》
	第二曲调	出有龙旗，入有珩佩。勿驱勿驰，惟慎惟戒。 出有嘉谋，入有内则。繄彼臣庶，钦王之式。		

《王夏》的歌辞有四章（四段），每章四句。根据杨荫浏总结十种不同曲式，可以分析歌辞的曲式结构。[2]此曲由第一曲调和第二曲调构成。前两章开始部分均有“燿燿皎日”，旋律应该是一致的，前两章的第二之四句歌辞中均有“欻、厥、如王”等字，也就是说每章的第二、三、四句起始音调是一样的，节奏相同、曲调规整。后三、四章前两句均有“出有……入有”字样，则属于第二曲调。从曲式看《王夏》属于两个不同曲调各自重复，连接起来构成一个歌曲。

《登歌》演唱的情景，《汉书·礼乐志》记载：“乾豆上，奏《登歌》，独上歌，不以筦弦乱人声，欲在位者徧闻之，”。[3]《登歌》属于独自上前歌唱，即今天的独唱歌曲。不用管弦乐器伴奏，主要想让在座的每位宾客均能听到。《礼记》记载“歌者在上，匏竹在下，贵人声也。”[4]演唱者在堂上表演，匏竹类乐器在堂下表演，贵在突出人声。

《登歌》使用的乐器，据《周礼》：“大师：大祭祀：帅瞽登歌，令奏击拊；下管，播乐器，令奏鼓朄。……小师：大祭祀：登歌击拊；下管，击应鼓。”[5]大师和小师在举行大祭祀时虽然都演唱登歌，但是伴奏乐器及演唱人员有所不同。大乐师率领盲乐师登堂而歌，使用小鼓类乐器“拊”敲击节奏，堂下演奏笙管乐器，敲击小鼓乐器“朄”。小乐师表演登歌敲击拊，堂下有管乐器演奏并与鼓的节奏相对应。之所以将管弦乐器放于堂下演奏，这是尊重人声的一种表现。北魏宗庙祭祀中演奏《登歌》是否也继承了这种形式，因无史料记载，

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 96《新乐府辞》，中华书局，1979 年，第 1345 页。
[2] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 57 页。
[3] [汉]班固：《汉书》卷 22《礼乐志》，中华书局，1962 年，第 1043 页。
[4] 王云五：《礼记今注今译》，新世界出版社，2011 年，第 223 页。
[5] 陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社 ，2006 年，第 52-53 页。

不得而知。

北魏的《总章》，很可能即汉代的《安代乐》。《后汉书》称："总章，乐官名。古之《安代乐》。"[1]黎国韬认为《安代乐》就是西汉的《安世乐》。[2]汉代"有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也……孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。"[3]可知《安世乐》由高祖唐山夫人所作，最初乐曲名为《房中祠乐》，后改为《安世乐》，至东汉称《安代乐》。《魏书》记载宗庙祭祀中"奏《总章》，次奏《八佾舞》"，显然此《总章》不是指乐官，而是音乐名，可能是因为《安代乐》由总章署主管，故亦称其为《总章》乐，实际演奏的就是《安代乐》。

八佾舞是古代乐舞的一种，《左传》对八佾的解释为："天子八佾，诸侯六，大夫四，士二。夫舞，所以节八音而行八风，故自八以下。"因有八行八列而称作"八佾"，按照礼法规定只有天子才能使用这种制度的乐舞。北魏"追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。……后更制宗庙。"[4]北魏表演《皇始》舞时"乐用八佾"，由此来看，北魏宗庙祭祀中演奏的八佾，实际就是北魏创制的《皇始》舞的伴奏音乐。

北魏祭祀时所用音乐《神祚》和《陛步》，只有《魏书》对此两首作品有记载，《神祚》解释为用来赞扬神灵来享用祭祀之品，《陛步》解释为皇帝行礼七庙时控制皇帝行步之节的乐曲。但具体情况没有记载。

二、郊祀雅乐

北魏郊祀主要在孟秋、孟夏、冬至、夏至四个季节。汉代郊祀也是按四个季节来划分，现将两朝郊祀音乐对比列表如下。

[1] [宋]范晔：《后汉书》卷 9《献帝纪》，中华书局，1965 年，第 383 页。
[2] 黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广东人民出版社， 2009 年，第 365 页。
[3] [汉]班固：《汉书》卷 22《礼乐志》，中华书局，1962 年，第 1043 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2827 页。

表 2-3　北魏与汉代郊庙祭祀音乐对照

朝代	时间	地点	表演音乐内容	史料来源
汉代	立春之日	迎春于东郊	歌《青阳》，八佾舞《云翘》之舞。	《后汉书》卷 2《孝明帝纪》
	立夏之日	迎夏于南郊	歌《朱明》，八佾舞《云翘》之舞。	
	先立秋十八日	迎黄灵于中兆	歌《朱明》，八佾舞《云翘》、《育命》之舞。	
	立秋之日	迎秋于西郊	歌《西皓》，八佾舞《育命》之舞。	
	立冬之日	迎冬于北郊	歌《玄冥》，八佾舞《育命》之舞。	
北魏	孟秋	祀天西郊	备列金石，乐具。咸奏舞《八佾》之舞	《魏书》卷 109《乐志》
	孟夏	有事于东庙	用乐略与西郊同。	
	冬至	祭天于南郊圜丘	乐用《皇矣》，奏《云和》之舞，事讫，奏《维皇》。	
	夏至	祭地祇于北郊方泽	乐用《天祚》，奏《大武》之舞。	

汉代祭祀总体特点是既有歌曲又有舞蹈表演，而且立春、立夏之日均使用八佾舞《云翘》之舞；立秋、立冬之日均使用八佾舞《育命》之舞。北魏祭祀中没有歌曲表演，使用主奏乐曲和伴奏乐曲共同完成。在孟秋、孟夏两季使用《八佾》之舞，天兴元年“乐用八佾，舞《皇始》之舞。”[1]可见，北魏的《八佾》之舞应是其自创的《皇始》乐舞，使用乐器为金石类打击乐器，乐器相对比较齐全。其他两季也使用《云和》、《大武》乐舞的音乐。总体上讲，北魏的郊祀音乐与汉代差距比较大，虽然具体音乐有继承前代的成份，但北魏的郊祀用乐的整体结构则出自北魏的创制。据《魏书》卷109《乐志》：“汉亦有《云翘》、《育命》之舞，罔识其源，汉以祭天。魏时又以《云翘》兼祀圜丘天郊，《育命》兼祀方泽地郊。今二舞久亡，无复知者。”[2]说明汉代用于郊祀的乐舞至北魏早已失传，这是北魏郊祀乐舞不得不重新创作的重要原因。

据上表，北魏郊祀中有《八佾》之舞、《云和》之舞、《大武》之舞，具体内容详后；音乐有《皇矣》、《天祚》、《维皇》，其中，《天祚》、《维皇》，史书中只记载了两个曲名，其内容无从知晓。

《皇矣》是《诗经·大雅》的一首，表现周朝初期使用“武功征伐”的政治

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，　中华书局，1974 年，第 2827 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，　中华书局，1974 年，第 2839 页。

战略，从一个小部族逐渐发展壮大最终壮大实力灭商朝。依据杨荫浏总结的《诗经》十种音乐曲式来分析《皇矣》的曲式结构，[1]试图从歌辞中寻找《皇矣》的音乐特征。

表 2-4　《皇矣》曲式结构

种类	曲式结构	《皇矣》内容[2]
第一	由两个不同曲调构成	皇矣上帝，临下有赫。监观四方，求民之莫。维此二国，其政不获。维彼四国，爰究爰度。上帝耆之，憎其式廓。乃眷西顾，此维与宅。
第二	同一个曲调重复构成	作之屏之，其菑其翳。修之平之，其灌其栵。启之辟之，其柽其椐。攘之剔之，其檿其柘。帝迁明德，串夷载路。天立厥配，受命既固。
第三	同一曲调两次重复，之前用一个引子，之后用一个尾声。	（引子）帝省其山，柞棫斯拔，松柏斯兑。帝作邦作对，自大伯王季。维此王季，因心则友。则友其兄，则笃其庆，载锡之光。受禄无丧，奄有四方。 维此王季，帝度其心。貊其德音，其德克明。克明克类，克长克君。（尾声）王此大邦，克顺克比。比于文王，其德靡悔。既受帝祉，施于孙子。
第四	三个不同曲调构成歌曲，前有引子后均有尾声。	（引子）帝谓文王， 无然畔援，无然歆羡，诞先登于岸。 密人不恭，敢距大邦，侵阮徂共。 王赫斯怒，爰整其旅，以按徂旅。 （尾声）以笃于周祜，以对于天下。 （引子）依其在京， 侵自阮疆。陟我高冈，无矢我陵。 我陵我阿，无饮我泉，我泉我池。 度其鲜原，居岐之阳，在渭之将。 （尾声）万邦之方，下民之王。
第五	同一曲调重复	帝谓文王，予怀明德，不大声以色，不长夏以革。不识不知，顺帝之则。 帝谓文王，询尔仇方，同尔弟兄。以尔钩援，与尔临冲，以伐崇墉。
第六	两个曲调有规则交互轮流而成一个歌曲	临冲闲闲，崇墉言言。执讯连连，攸馘安安。 是类是祃，是致是附，四方以无侮。 临冲茀茀，崇墉仡仡。 是伐是肆，是绝是忽。四方以无拂。

[1] 杨荫浏归纳的《诗经》中的十种曲式如下：（一）一个曲调的重复。（二）一个曲调后面用副歌。（三）一个曲调的前面用副歌。（四）在一个曲调的重复中间，对某几节音乐的开始部分，作一些局部的变化；这种手法，在后来的发展过程中，称为“换头”。（五）在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子。（六）在一个曲调的几次重复之后，用一个总的尾声。（七）两个曲调各自重复，联接起来，构成一个歌曲。（八）两个曲调有规划地交互轮流，联成一个歌曲。（九）两个曲调不规则地交互轮流，联成一个歌曲。（十）在一个曲调的几次重复之前，用一个总的引子；在其后，又用一个总的尾式。见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 57-58 页。

[2] 程俊英：《诗经译注》，上海古籍出版社，1985 年，第 508 页。

从《皇矣》的六类音乐曲式结构归纳为三个特征：一是同一曲调、不同曲调有规律或无规律重复。同一曲调重复演唱的有第二、三、五类；由两个以上曲调构成的旋律有第一、第四、第六类。二是旋律中带有引子和尾声部分的有第三、四类，其中第四类是三个曲调连在一起演唱，共同点是有引子、尾声。三是第六类中两个曲调有规则相互轮流出现。可知《皇矣》是一部大型的音乐史诗，音乐曲体结构复杂多变。在冬至之时，北魏皇室在南郊圆丘祭天仪式中表演《皇矣》。此外，据《魏书》卷 109《乐志》："掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。"可见，根据鲜卑传统音乐改编的宫廷音乐《真人代歌》，也用于"郊庙"，成为北魏郊庙祭祀音乐的组成部分。《隋书·音乐志中》记载："天兴初，吏部郎邓彦海，奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。"显然，在北魏郊庙祭祀音乐的发展中，融入鲜卑音乐或者说草原音乐的成份，当是其最大的变化，也是其最突出的特点。

三、郊庙雅舞

雅舞，据《乐府诗集》记载："雅舞者，郊庙朝飨所奏文武二舞是也。古之王者，乐有先后，以揖让得天下，则先奏文舞，以征伐得天下，则先奏武舞，各尚其德也。"[1]雅舞是在郊庙朝飨中表演的，可以分为文舞和武舞两类。古代统治者规定音乐的表演有先后顺序，如果以揖让得天下，则先演奏文舞；如果以征伐得天下，则先演奏武舞。北魏在继承中原雅舞的过程中同样是以文舞和武舞为主。

据《魏书》卷 109《乐志》：

天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐。及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始舞》，太祖所作也，以明开大始祖之业。后更制宗庙……太祖初，冬至祭天于南郊圆丘，乐用《皇矣》，奏《云和》之舞，事讫，奏《维皇》，将燎；夏至祭地祇于北郊方泽，乐用《天祚》，奏《大武》之舞。[2]

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 52《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 753 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2827-2828 页。

太和初，郊庙但用《文始》、《五行》、《皇始》三舞而已。[1]

自天兴元年开始，北魏的宗庙祭祀中表演北魏创制的《皇始》舞，至太和初，郊庙皆表演《文始》、《五行》、《皇始》三舞，郊祀时表演《云和》、《大武》，“秦始皇平天下，六代庙乐惟《韶武》存焉，二十六年，改周《大武》曰《五行》” 。[2]可知，《大武》后改名为《五行》。因此，北魏用于郊庙的雅舞共计共 4 种：《皇始》、《文始》(《大武》)、《五行》、《云和》。

《皇始》舞，北魏太祖时期创编。天兴元年“十有一月辛亥，诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐”，[3]应在此次讨论中，提议将太祖创编的《皇始舞》用于郊庙。正式颁行则在同年的十二月，“十有二月己丑，帝临天文殿，……追尊成帝已下及后号谥。乐用《皇始》之舞。”[4]此舞既然名《皇始》，应创作于皇始年间，即 396—398 年。创编之后即被确定为郊庙雅舞，可见，其最初创编的目的应该就是用于郊庙，是北魏为郊庙仪式而特意创编的雅舞。

《五行》舞，为周代乐舞《大武》改名。《五行》因乐舞内容与战争有关，可归为武舞范畴。北魏《五行》舞最初保留在乐府之中。

后改名《五行》的《大武》是周代乐舞，是歌颂武王伐纣的一部史诗性质的乐舞。杨荫浏先生将《大武》的表演分成六个部分，其中涉及音乐内容见如下：

第一成：是故先鼓以警戒，……三步以见方，咏叹之，淫液之。

第二成：夹振而驷伐，……再成而灭商， 见后。

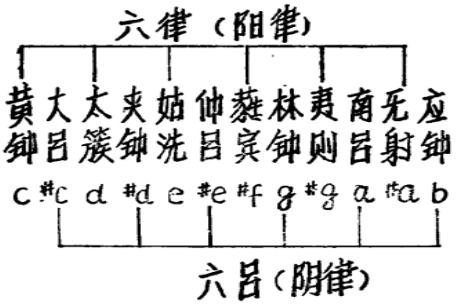
第五成：复乱以饬归。[5]

在第一成中，作为大型舞蹈的开始，有一段较长的击鼓场面，表演者跺足三次表示舞蹈开始，用一段比较抒情的演唱以表示等待战争时机的到来。第二成中，用一段比较抒情的演唱以表示等待战争时机的到来。在灭商后，音乐第一次使用“乱”的手法，也就是出现第一个高潮。在第五成中，音乐第二次使用“乱”的手法，突出高潮气氛。总体看，《大武》的音乐有抒情部分，还有两

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[2] [唐]杜佑：《通典》卷 141《乐》，中华书局，1988 年，第 3592 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 33 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，中华书局，1974 年，第 34 页。
[5] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 31-32 页。

次“乱”即高潮的出现。中国古代音乐中的“乱”是一种音乐创作技法，其特点如下：其一，“乱”一般在句法上要比之前的各个歌节音乐增长，这样有助于推向高潮；其二，与“乱”相伴的是句法上有所变化，这就导致乐曲中节奏改变；其三，“乱”大多位于高潮处，除节奏变的更加复杂外，旋律和速度等音乐要素都会相应改变。《大成》音乐中出现两次“乱”，第一次出现在第二成部分，可以说是小高潮，“乱”所表现的是比较雄壮而热烈的；第二次出现在第五成部分，“乱”则表现为庄严、和平的内容。它的出现为整个乐曲（第六成）的结束进行铺垫，使乐曲完满结束。

《大武》中所使用的乐器有鼓、铎，均为打击乐器。《大武》的旋律音调“乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》”[1]可见，《大武》的音乐由无射宫为主，配以夹钟宫。十二律对应西方音乐图如下：[2]



可知《大武》表演时所用的无射、夹钟调式，分别对应西方的#a、b两种调式。北魏在夏至是与北郊方泽的祭地仪式中演奏《大武》之舞。《大武》原本是大型舞蹈，北魏在此仅演奏《大武》的舞蹈音乐，舞蹈部分省略。

《文始》舞在汉朝时已经被宫廷使用。“《文始舞》者，曰本舜《招舞》也，高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。”[3]以后汉代诸皇帝皆用之。由于以编管乐器箫为主要伴奏乐器，又称为《箫韶》，因舞蹈部分包含九次编号，所以又称为《九辩》。[4]《韶舞》曾长期被视为原始乐舞的最高典范，以至于孔子在齐国看到《韶舞》之后，给予“《韶》，尽美矣，又尽善也”的高度评价。[5]若《文始》舞只是将乐舞名称改变而在内容上没有变化的话，可推知《文始》舞是由多段歌舞组成的大型乐舞。从雅舞的分类来看，《文始》舞可归为文舞。

[1] 陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社 ， 2006 年，第 53 页。
[2] 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，1989 年，第 67 页。
[3] [汉]班固：《汉书》卷 22《礼乐志》，中华书局，1962 年，第 1044 页。
[4] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 8 页。
[5] 梁海明：《论语》，山西古籍出版社，2000 年，第 36 页。

有关《文始舞》后世的流传，至三国魏时武帝平荆州，获得汉代雅乐，“文帝黄初二年，改汉《巴渝舞》曰《昭武舞》，改宗庙《安世乐》曰《正世乐》，……《文始舞》曰《大韶舞》，《五行舞》曰《大武舞》。”[1]以后各朝在宫廷中均保留《文始舞》的表演，其内容与形式没有太大改动，至北魏时基本保留汉朝的流传情况。

永平三年冬（510 年），刘芳上书说：“今欲教文武二舞，施之郊庙，请参制二舞之名。”[2]诏令刘芳和崔光、郭祚、游肇、孙惠蔚等四人参定舞名并鼓吹诸曲，但最终道武帝只是允许舞曲可以使用。至永熙二年（533）春，长孙稚、祖莹二人上书：“今圣朝乐舞未名，舞人冠服无准，称之文、武舞而已。依魏景初三年以来衣服制，……其魏晋相因，承用不改。古之神室，方各别所，故声歌各异。今之太庙，连基接栋，乐舞同奏，于义得通。”[3]至永熙二年夏（533 年）才召集群臣再次商议此事，祖莹提议：“案周兼六代之乐，声律所施，咸有次第。灭学以后，经礼散亡，汉来所存，二舞而已。请以《韶舞》为《崇德》，《武舞》为《章烈》，总名曰《嘉成》。”诏曰：“王者功成作乐，治定制礼，以‘成’为号，良无间然。又六代之舞者，以大为名，今可准古为《大成》也。凡音乐以舞为主，故干戈羽籥，礼亦无别，但依旧为文舞、武舞而已。余如议。”[4]由上述史料来看，所谓“参制二舞之名”、“乐舞未名”，并不是说北魏没有郊庙雅舞，或用于郊庙的雅舞没有名称，而是北魏想要改定其所沿用的前朝雅舞的名称，而一直没有最后的结论。如前所述，北魏郊庙中沿用的前代雅舞《文始》是由舜的《韶舞》改名，《五行》是由周的《大武》改名。显然北魏的统治者不想沿用这些名称，但新的名称却迟迟没有确定下来。至永熙二年夏（533 年），才最后确定《韶舞》即《文始》改名为《崇德》、《大武》即《武舞》、《五行》改名为《章烈》，两者总名《大成》，《崇德》为文舞、《章烈》为武舞。其舞蹈的服饰沿用曹魏景初三年的定制，舞蹈形式与音乐应该也是对魏晋旧制的继承，只不过改名而已。

除此之外，北魏初期郊庙中还曾使用过《勺舞》。北魏在正始四年春（507 年）公孙崇上书乐府先正声有“《文始》、《五行》、《勺舞》。……太和初，郊庙

[1] [梁]沈约：《宋书》卷 19《乐志》，中华书局，1974 年，第 534 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2832 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2841 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2842-2843 页。

但用《文始》、《五行》、《皇始》三舞而已。”[1]在太祖初年，道武帝曾在中山获得雅乐，其中包括乐府中的六十多首歌曲，还有三个舞蹈《文始》、《五行》、《勺舞》。

关于《勺舞》，王国维在《观堂集林》中认为：“周一代之大舞曰大武，其小舞曰勺，曰象。……熊安生云：‘勺，龠也，言十三之时学此舞龠之文舞也。’是勺与象皆小舞，与大武、大夏之为大舞者不同。然汉人皆以勺、象与大武为一。”[2]周代的大舞是《大武》，小舞是《勺舞》和《象舞》。《勺舞》是男子十三岁时学习的一种乐舞，该舞蹈的特点是手拿古代吹管乐器“龠”而表演。汉人将《勺舞》与《大武》混淆为同一舞蹈，其实两者前者为小舞，后者为大武，内容及形式均不同。由此可知《勺舞》也是文舞的一种。

北魏与汉朝郊庙的演出顺序不同。汉朝郊庙乐舞表演有两种形式：一是先演奏本朝乐舞，后演奏前代乐舞《文始》、《五行》，如在高祖庙演奏《武德》、《文始》、《五行》之舞。二是本朝乐舞与前代乐舞交叉演奏，如孝文庙秦《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞，孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。而北魏由于本朝创作的乐舞只有一个——《皇始》舞，在表演顺序上是先表演前代乐舞《文始》、《五行》，后表演本朝的《皇始》舞。虽史料中并未说明其中原因，按照现在演出规律，将《皇始》舞放到郊庙仪式的最后，可能有两方面考虑。其一是《皇始》舞所用乐器规格为八佾，是皇帝用乐的规格。其二是其内容是追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，这在祭祀内容之中是重中之重，为显示对《皇始》舞的重要所以才放到郊庙祭祀仪式的最后。

此外，从建国初期乐府中《勺舞》的采用到太和初年郊庙中被《皇始舞》取代，究其原因有以下三点：其一，《勺舞》为文舞，而《皇始舞》的内容具有歌颂功德的特征，也属于文舞。《文始》、《五行》分别为文舞、武舞，若《皇始舞》取代《勺舞》则不破坏三乐舞中两个文舞，一个武舞的用乐格局。其二，《皇始舞》是北魏太祖创立的，无论内容还是用乐规格都属于大舞的范围，而王国维明确指出《勺舞》为小舞。所以以大舞《皇始舞》取代小舞《勺舞》是在情理之中。其三，《文始》、《五行》二舞追其根源是舜时的《韶舞》和周

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。
[2] 王国维：《观堂集林》，河北教育出版社，2003 年，第 50 页。

朝的《大武》，均为本朝具有代表性的大舞，而《皇始舞》是北魏代表性的大舞，所以从乐舞规格及重要性方面来看三者实力相当。

由此看出，北魏统治者对于中原雅舞的吸收是取舍有道，而非盲目的拿来主义。纵观北魏宫廷乐舞分类及来源，可以看出北魏作为第一个少数民族建立的北方政权，在它音乐文化的发展过程中，不仅重视本民族的音乐文化，同时能遵循中原政权的传统。统治者既考虑到中原正统问题，也效仿汉族政权的文化习惯，可见北魏采取的是“华戎兼采”的音乐文化政策。在沿用中原的乐舞中，不仅有用于宗庙祭祀的雅舞，还有用于宴飨的杂舞，可谓是全面吸收，这样能够更好地将中原传统音乐与北魏本民族的鲜卑音乐加以融合、渗透。

第二节　宫廷音乐中的中原旧曲

五世纪末六世纪初，高祖、世宗两朝皇帝多次南征，将淮汉、寿春地区及在江左流传的中原旧曲带回宫中，在殿庭宴飨中使用，其中音乐包括“《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。”[1]孝文帝从江左所带回的《明君》等四个作品属于古代杂舞的范畴。“杂舞者，《公莫》、《巴渝》、《槃舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》、《白纻》之类是也。……汉魏以后，并以鞞、铎、巾、拂四舞，用于宴飨。”[2]杂舞最早有《公莫》等七种乐舞，到汉魏以后，杂舞仅剩四类——鞞、铎、巾、拂四舞。北魏中期，将从中原带回的杂舞音乐变为在殿庭宴飨中使用。鞞舞是舞者手执祭祀鼓跳舞而得名，铎舞是舞者手执乐器铎而表演，巾舞原称《公莫舞》，因以手拿巾作为道具舞蹈而得名，拂舞以手持拂而舞为特征。汉魏以后的四类杂舞都是以舞具为特点命名的。

一、《公莫》

《宋书》卷 22《乐志》记载：

今之巾舞也。相传云项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖。且语庄云：“公莫。”古人相呼曰“公”，云莫害汉王也。今之用巾，盖像项伯衣袖

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2843 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 53《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 766 页。

之遗式。按《琴操》有《公莫渡河曲》，然则其声所从来已久。俗云项伯，非也。[1]

《公莫舞》即巾舞，其内容有两种说法，其一是与鸿门宴有关，其二是认为与琴曲《公莫渡河曲》有关。《琴操》中记载为《公无渡河曲》，《宋书》中记为《公莫渡河曲》，两者实为同一曲。但此曲与中原的巾舞无关，原因有两点：第一，箜篌引《公无渡河》的作者是朝鲜津卒霍里子高，汉魏以后在民间的杂舞仅剩四个，《公莫》是其中之一，后来已经在宫廷的宴飨中表演，其内容不应是以朝鲜故事改编的古琴曲。第二，在《公无渡河》内容中出现“公无渡河，公竟渡河，公堕河死，当奈公何！子高闻而悲之，乃援琴而鼓之，作《箜篌引》以象其声，所谓《公无渡河》曲也。”[2]所以《琴操》中的《公无渡河》是有歌有伴奏的琴歌，而非乐舞。将此歌词内容与鸿门宴的故事比较，还是项王舞剑、意在沛公的情景更具有深远意义。鸿门宴中项伯是舞剑害汉王，但在后来表演中只取其原意，而将道具由剑改为巾，如这样理解，《公莫》的内容就符合巾舞的表演要求。

《古今乐录》记载：“《巾舞》，古有歌辞，讹异不可解。江左以来，有歌舞辞。”[3]文中所指巾舞为《宋书·乐志》中记载的《巾舞》歌诗一篇。歌词共 308 字，开篇为“吾不见公莫”。[4]但其歌词“讹异不可解”，后人对它的研究也就说法众多，杨公骥认为歌词中有舞蹈动作的描述，并解读了其歌词；[5]姚晓鸥对《公莫舞》总结其中的舞蹈动作及舞蹈术语；[6]赵兴勤在文中总结关于此辞内容的六种解释，[7]但无一与鸿门宴的内容有关。

《南齐书》记载《公莫辞》：

吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾思君去时吾何零子以耶思君去时思来婴吾去时母那何去吾。[8]

书中还解释晋朝有公莫歌舞二十章，没有固定的句子格式。显然二十章的

[1] [梁]沈约：《宋书》卷 19《乐志》，中华书局，1974 年，第 551 页。
[2] [汉]蔡邕：《琴操》卷上，文渊阁四库全书。
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 54《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 787 页。
[4] [梁]沈约：《宋书》卷 22《乐志》，中华书局，1974 年，第 635 页。
[5] 杨公骥：《汉巾舞歌词句读及研究》，《光明日报》，1950-7-19。 杨公骥：《西汉歌舞剧<公莫舞>的句读和研究》，《中华文史论丛》，1986 年第 1 期。
[6] 姚晓鸥：《<公莫巾舞歌行>考》，《历史研究》，1998 年第 6 期。
[7] 赵兴勤：《<公莫舞>相关史实考论》，《文化遗产》，2013 年第 11 期。
[8] [梁]萧子显：《南齐书》卷 11《乐志》，中华书局， 1972 年，第 194 页。

《公莫舞》是指宋朝字数为308字的《公莫歌辞》，《宋书》成书早于《晋书》，若晋朝时的《公莫舞》是二十章，在《晋书》中应该提到，而《晋书》只提此舞与项王舞剑有关，无歌辞。由此看来，南齐的《公莫舞》辞是南宋《公莫歌辞》的省略，仅保留第一章和第十九、二十章。中间夹杂的三句不明其意。北魏从南朝获得《公莫》时间为494—500年之间，正是南齐（479—502）统治时，所以是南齐的《公莫舞》传入北魏。

由此，可将杂舞《公莫》的发展与演变加以推论：《公莫》的产生时间是汉魏以前，即公元前三世纪之前，是产生在中原地区的民间杂舞。汉魏以后《公莫》取鸿门宴的故事情节，表演时舞者改舞剑为舞巾，后由民间乐舞转为的宫廷的殿庭宴飨中表演。《晋书》中对《公莫》内容的解释仍与项王有关，只有舞名无辞，《公莫舞》成为《巾舞》的代名词。《宋书》记载的《巾舞》歌辞除开篇有“公莫”字样，其内容与晋之前《公莫》的内容相去甚远，不仅以思念情绪为主，而且字句生涩难懂。因南宋的《巾舞》有二十章，是沿用汉魏以来的乐舞结构还是新的创作不得而知。或许由于南宋《巾舞》过于生涩，南齐在采用时将其简化为40字的歌辞，此即为从南齐的淮汉地区传到北魏洛阳的《巾舞》——《公莫》。

二、《白鸠》

《白鸠》是中原杂舞中拂舞的一种，有关记载最早见于《晋书》：

拂舞，出自江左……亦陈于殿庭。杨泓序云：“自到江南见《白符舞》，或言《白鳧鸠舞》，云有此来数十年矣。察其辞旨，乃是吴人患孙皓虐政，思属晋也。”今列之于后云。[1]

拂舞是来自江左的杂舞，也在殿庭中表演。杨泓在《拂舞》序中说，在江南见到的《白符舞》或叫《白鳧鸠舞》，已经有数十年的历史。查看其舞辞的内容，是说吴人因害怕孙皓的虐政想归属于晋朝。《白鸠篇》开篇为：

翩翩白鸠，再飞再鸣。怀我君德，来集君庭。白雀呈瑞，素羽明鲜。[2]

其中有模仿白鸠飞行、鸣叫的动作，也有弹琴鼓瑟自娱自乐的情景。此辞

[1] [唐]房玄龄：《晋书》卷23《乐志》，中华书局，1974年，第713页。
[2] [唐]房玄龄：《晋书》卷23《乐志》，中华书局，1974年，第713页。

为四言，共 112 字。《宋书·乐志》中的《白鸠篇》与《晋书》所记载内容完全一致，而《南齐书》中将晋时的舞辞精简仅剩前两句。另外还解释为："其诗本云'平平白符，思我君惠，集我金堂'。言白者金行，符，合也，鸠亦合也。符鸠虽异，其义是同。"[1]说白在五行中属金，符为相合之意，鸠也理解为相合，符和鸠虽然不同，其意义是相同的。晋至南齐《白鸠》舞辞演变列表如下：

表 2-5　晋至南齐《白鸠》

朝代	内容	句式	字数	史料来源
晋	翩翩白鸠，再飞再鸣。怀我君德，来集君庭。……弹琴鼓瑟，聊以自娱。……扳龙附凤，日望身轻。	四言	112	《晋书·乐志》
宋	同上	四言	112	《宋书·乐志》
南齐	翩翩白鸠，再飞再鸣。怀我君德，来集君庭。	四言	16	《南齐书·乐志》

传入北魏的《白鸠》是北齐改编晋时拂舞《白鸠》的音乐。

三、《明君》、《圣主》

《乐府诗集》杂舞中记载，齐鼙舞曲中包括《明君辞》两首，《圣主曲辞》一首。[2]对比《圣主》与《圣主曲辞》，内容两者完全一致，所以《圣主》即为《圣主曲辞》。因古时"鞞"通"鼙"，为古代祭神之鼓，[3]《明君》、《圣主》均为鞞舞。

《明君》是晋朝乐舞，"鼙舞，未详所起，然汉代已施于燕享矣……旧典有五篇，……五、《殿前生桂树》，其辞并亡。"[4]"《明君篇》当魏曲《为君既不易》，古曲《殿前生桂树》"。[5]可见，《明君》是根据古曲《殿前生桂树》改编而来，到魏时改为《为君既不易》。由此可知，北魏获得中原旧乐中的《明君》是以鼙舞中《殿前生桂树》的曲调得来。

关于《明君》的表演内容，史书记载汉元帝时王昭君远嫁匈奴，汉人因其可怜而创作《明君》歌。晋朝石崇的舞妓绿珠擅长舞蹈以此曲教之，而自制新

[1] [梁]萧子显：《南齐书》卷 11《乐志》，中华书局， 1972 年，第 192 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 54《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 782 页。
[3] 王力：《古代语常用字字典》，商务印书馆，2012 年，第 25 页。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 710 页。
[5] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 712 页。

歌曰："我本汉家子，将适单于庭，昔为匣中玉，今为粪上英。"[1]晋文王司马昭忌讳昭字，所以改为《明君》。原为中原旧曲，如今成为吴地音乐，大概是吴地人传授变化所造成的。

关于《明君》的用舞规格，在晋泰始中，"其舞故常二八，桓玄将僭位，尚书殿中郎袁明子启增满八佾。"[2]《晋书》中记载《明君》舞辞内容丰富，五字一句，共二百六十字，可推断该曲在当时是规格较高、内容复杂的乐舞。舞辞句首和中间有两处出现"明君"二字，中间涉及胡汉内容。

《宋书·乐志》中也记载《明君篇》，其内容与晋桓玄帝时相同，并明确指出此舞为《鞞舞歌》，共五篇。《南齐书》记载的两首《明君篇》，以歌颂君主为主要内容，其中之一的开篇与晋桓玄时歌辞均出现"明君"二字，其中开篇为"明君创洪业"的《明君》是经过汉、魏、晋、南齐四朝四次改编而成。此乐舞最早是汉章帝创作的鞞舞歌，说"关东有贤女"，到三国时的魏明帝将汉曲改编为"明明魏皇帝"，到晋傅玄取代魏曲创作的《洪业篇》改为"宣文创洪业，盛德存泰始。圣皇应灵符，受命君四海。"史书记载晋时鞞舞歌诗五篇，《洪业篇》是其中之一。而南齐《明君》的前四句是编排组合傅玄的辞，从"五帝"到"不可阶"六句全是傅玄的辞，后二句本来是"将复御龙氏，凤皇在庭栖"。[3]此曲是历经四百余年最后完成的。

表 2-6　晋至南齐各朝《明君》流传列表

朝代	内容	字数	句式	史料来源
晋（石崇）	我本汉家子，将适单于庭，昔为匣中玉，今为粪上英。	20	五言	《旧唐书·乐志》
晋（桓玄帝）	明君御四海，听鉴尽物情。……邪正不并存，譬若胡与秦。秦胡有合时，邪正各异津。忠臣遇明君，干干惟日新。……昧死射干没，觉露则灭族。	260	五言	《晋书·乐志》
南宋	《鞞舞歌》，内容同上	260	五言	《宋书·乐志》
南齐	明君创洪业，盛德在建元。……仰之弥已高，犹天不可阶。将复结绳化，静供天下齐。	60	五言	《南齐书·乐志》
南齐	明君御四海，总鉴尽人灵。……微霜永昌命，轨心长欢怡。	60	五言	《南齐书·乐志》

[1] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1063 页。
[2] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 710 页。
[3] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 711 页。

比较四朝五首《明君》，可知早至汉章帝时就有此舞，只有晋石崇时的内容与王昭君远嫁匈奴的内容相关，桓玄帝时不仅把舞队的规模由二佾扩大至八佾，在句式不变的情况下，歌辞字数增加，即表演时间加长。其内容虽有“秦胡”字样，但与昭君的情节距离较远。南宋全盘继承晋桓玄时的乐舞。南齐的两首《明君》句式结构相同，均为五言，歌辞开篇由“明君”二字开始，思想内容与晋桓玄时的歌辞相近。只是在歌辞长度上比较前代更为简练，由原来五十二句缩短为十二句，表演时间自然也缩短了。从南齐传入北魏宫廷的鼙舞《明君》就即此五言十二句的歌辞。

《圣主》曲辞仅见于《南齐书》之中，其特点为：“皆古辞雅音，称述功德，宴享所奏。”[1]可知此舞也是古代乐舞，内容是称颂陈述功德，表演场合为宴飨宾客时表演。舞辞为五言十四句，以歌功颂德为主。

高祖、世宗从江南带回的杂舞，其中有巾舞《公莫》、鞞舞《明君》、《圣主》、拂舞《白鸠》，不仅丰富了北魏宫廷音乐的种类，同时也保存了南朝的音乐文化。

表 2-7　南齐入北魏的四首舞辞

	舞曲名	句式	内容[2]
1	《公莫》	不规则	吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾思君去时吾何零子以耶思君去时思来婴吾去时母那何去吾
2	《明君》	五言	明君创洪业，盛德在建元。受命君四海，圣皇应灵乾。 五帝继三皇，三皇世所归。圣德应期运，天地不能违。 仰之弥已高，犹天不可阶。将复结绳化，静供天下齐。
3	《明君》	五言	明君御四海，总鉴尽人灵。仰成恩已洽，竭忠身必荣。 圣泽洞三灵，德教被八乡。草木变柯叶，川岳洞嘉祥。 愉乐盛明运，舞蹈升太时。微霜永昌命，轨心长欢怡。
4	《白鸠》	四言	翩翩白鸠，再飞再鸣。怀我君德，来集君庭。
5	《圣主》	五言	圣主受天命，应期则虞、唐。升旒综万机，端扆驭八方。 盈虚自然数，揖让归圣明。北化陵河塞，南威越沧溟。 广德齐七政，敷教腾三辰。万寓必承庆，百福咸来臻。 圣皇应福始，昌德洞祐先。

[1] [梁]萧子显：《南齐书》卷 11《乐志》，中华书局， 1972 年，第 191 页。
[2] [梁]萧子显：《南齐书》卷 11《乐志》，中华书局， 1972 年，第 191-194 页。

《乐府诗集》中对于杂舞使用场所的解释是："始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。"[1]杂舞开始都是出自民间，后放置在殿庭表演。北魏在吸收中原音乐的过程中，不仅有雅舞，还把杂舞音乐也吸收到宫廷音乐之中。同样是"至于殿庭飨宴兼奏之。"[2]杂舞在发展的过程中，随着使用场合的不同，也有时使用杂舞有时摒弃舞蹈内容仅使用其音乐。高祖和世宗时获得的杂舞《明君》等就是将这四个舞蹈音乐后来都用于殿庭飨宴，另外，"后魏、北齐，亦皆参以胡戎伎，自此诸舞弥盛矣。"[3]北魏、北齐的杂舞也加入了胡戎伎乐，虽然文中并未指出加入何种胡戎乐舞，但这是此原因使得北魏的杂舞在当时非常兴盛。《旧唐书》记载隋朝牛弘"请以鞞、铎、巾、拂等舞陈之殿庭，帝从之，而去其所持巾拂等。"[4]可知，在隋朝的宫廷中依然有鞞、铎、巾、拂四舞。陈寅恪认为："在证述唐之胡乐多因于隋，隋之胡乐又多传自北齐，而北齐胡乐之盛实由承袭北魏洛阳之胡化所致。"[5]北魏宫廷已存在鞞舞、巾舞、拂舞三种，为北齐、隋宫廷音乐的发展奠定基础。

第三节　宫廷音乐的其他应用

除前文提到的郊庙祭祀之外，北魏宫廷涉及音乐的场合主要还有宫廷宴飨用乐、仪仗用乐和后宫用乐。特别是在宫廷宴飨中，有皇帝亲自舞蹈并创作歌曲，有大臣表演歌曲及舞蹈，甚至有君臣之间的即兴对歌，可见北魏宫廷音乐的使用非常广泛。

一、宫廷宴飨用乐

在北魏宫中宴飨活动经常有舞蹈表演。鲜卑民族本身就是能歌善舞的民族，北魏统治者在宫廷中如遇高兴之时经常自己跳舞，无形中带动群臣一起跳舞、歌唱。

1、宴飨作歌

神䴥三年（430 年）春正月，太后"行幸广宁，临温泉，作《温泉之歌》。"

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 53《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 766 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
[3] [宋] 郭茂倩：《乐府诗集》卷 53《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 766 页。
[4] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1064 页。
[5] 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，上海古籍出版社，1980 年，第 126 页。

[1]太后曾与高祖幸灵泉池，宴飨群臣及藩国使人、诸方渠帅，命令藩国表演各地的舞蹈。“高祖帅群臣上寿，太后忻然作歌，帝亦和歌，遂命群臣各言其志，于是和歌者九十人。”[2]在此次高祖率群臣拜寿的过程中，出现太后作歌、高祖和歌的场景，宫中能够即兴和歌的大臣多达九十人。

孝文帝时期还出现君臣赋歌的情况。高祖从征沔汉，在悬瓠方丈竹堂款待诸臣，当酒酣之时，孝文帝与诸臣做歌助兴：

高祖乃歌曰：“白日光天无不曜，江左一隅独未照。”彭城王勰续歌曰：“愿从圣明兮登衡会，万国驰诚混江外，”郑懿歌曰：“云雷大振兮天门辟，率土来宾一正历，”邢峦歌曰：“舜舞干戚兮天下归，文德远被莫不思。”道昭歌曰：“皇风一鼓兮九地匝，戴日依天清六合。”高祖又歌曰：“遵彼汝坟兮昔化贞，未若今日道风明。”宋弁歌曰：“文王政教兮晖江沼，宁如大化光四表。”[3]

可以看出，孝文帝与君臣的所做歌曲，其歌曲的演唱方式为对歌。歌曲分为上下两句构成，上句由八字组成，下句为七字组成。参与此次对歌由高祖和彭城王勰、郑懿、邢峦、道昭、宋弁五个大臣共同完成。从宴飨内容看，能够对歌之人在文采及音乐方面都是比较精通的。

2、宴飨舞蹈

当宫中遇到值得庆贺的事情时，北魏君臣常常即兴歌舞，表现出与汉族王朝不同的礼仪和风俗文化。道武帝拓跋珪在儿子出生之时，非常高兴，连夜召拓跋仪入宫，“仪起拜而歌舞，遂对饮申旦。”[4]高祖、文明太后宴请群臣，当酒酣高兴之时，“高祖亲舞于太后前，群臣皆舞。高祖乃歌，仍率群臣再拜上寿。”[5]君臣一起歌舞，这种场面是汉族王朝的宫廷宴会中极难见到的，是草原民族文化的体现。

尔朱荣在宴饮中每当酒酣耳热的时候，一定会坐在那里唱起胡人的歌曲，使用的是《树梨普梨》的曲子。“见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 4《世祖纪》， 中华书局，1974 年，第 75 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 13《皇后列传》， 中华书局，1974 年，第 329 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 56《郑义传》， 中华书局，1974 年，第 1240 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 15《昭成子孙列传》，中华书局，1974 年，第 371 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 54《高闾传》，中华书局，1974 年，第 1203 页。

舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。”[1]此敕勒舞当是敕勒族的舞蹈。尔朱荣与身边的人手拉手脚踏着地，唱着《回波乐》走出来，可以说是采用边跳边唱的形式表演《回波乐》。

在宴飨舞蹈表演过程中，也有与宴会气氛相悖的舞蹈。正光二年（521 年）三月肃宗皇帝与西林园朝谒灵太后，文武大臣在旁边陪伴侍奉，酒酣之际纷纷起身舞蹈。其后奚康生表演“力士舞”：

次至康生，康生乃为力士舞，及于折旋，每顾视太后，举手、蹈足、瞋目、颔首，为杀缚之势。太后解其意，而不敢言。[2]

奚康生，祖籍河南洛阳，他的先世是代都人，世代都是部落首领。奚康生生性骁勇、武艺高超，多次立得战功，被封为“封疆大使”。史书中对于“力士舞”的记载仅此一处，从舞蹈的名称中可以看出，该舞蹈为壮士表演的舞蹈，舞蹈气势凶狠，是尚武精神在乐舞中的体现。奚康生也是武将，所以在表演时动作更加到位，其中有“举手”、“蹈足”、“嗔目”、“颔首”等动作，加上奚康生有意而为之，所以更能体现杀缚之势，使其成为力度感极强的舞蹈。

3、夷舞方乐

太祖初（386 年），“正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。”[3]太和初（477）高祖下令“方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。”[4]夷舞方乐最初设有燕、赵、秦、吴之乐，其后将吴夷、东夷、西戎之舞及悦般国鼓舞等边疆诸民族的乐舞一并纳入夷舞方乐。太和十三年（489 年），太后曾与高祖幸灵泉池，“太后曾与高祖幸灵泉池，燕群臣及藩国使人、诸方渠帅，各令为其方舞。”[5]在宴请群臣及接待藩国使臣、各方首领的过程中，都会让各地的代表为其表演当地的舞蹈。可以看出，无论是主人还是被宴请的客人，都是擅长舞蹈的。

此外，天兴六年（403 年），道武帝下诏“太乐、总章、鼓吹增修杂伎，……大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。”[6]属于宫廷音乐之中的俗乐部分以杂伎百戏

[1] [唐]李延寿：《北史》卷 48《尔朱荣传》，中华书局，1974 年，第 1762 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 73《奚康生传》，中华书局，1974 年，第 1632 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 13《皇后列传》， 中华书局，1974 年，第 329 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。

为主，也在殿庭表演。从江左带回来的中原旧曲，以及江南吴歌、荆楚四声均在殿庭飨宴表演。

二、仪仗用乐

在鼓吹的种类中，黄门鼓吹是由天子近侍掌握，主要列于殿廷，同时也用于天子专用的卤簿仪仗之中。《乐府诗集》引《西京杂记》："'汉大驾祠甘泉、汾阴，备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹。'则不独列于殿庭者名鼓吹也。"[1]

北魏时期鼓吹乐虽然并未留下鼓吹曲名，但在道武帝时期就已经出现专门管理鼓吹的机构鼓吹署，"以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉、晋之旧也。"[2]到宣武帝时，永平三年冬（510 年），刘芳认为汉魏以来的鼓吹曲不能满足本朝的需要，所以建议制定新曲："窃观汉魏已来，鼓吹之曲亦不相缘，今亦须制新曲，以扬皇家之德美。"[3]随后宣武帝命刘芳、崔光、郭祚、游肇、孙惠蔚等人共同参定乐舞名称和鼓吹诸曲。虽然最后皇帝只同意使用新制舞曲，而新制鼓吹曲未被采用。但此次新制鼓吹乐是由刘芳提出、崔光等四人共同完成。这一方面表明，北魏宫廷对于鼓吹一事比较重视，由多位大臣共同商议鼓吹新曲，最后由皇帝决定是否采纳；另一方面可以看出，此五人对汉魏以来的鼓吹诸曲比较了解，比较了解北魏统治者对于本朝鼓吹乐的创制要求，基于以上两点才能完成创制鼓吹新曲的任务。宫廷鼓吹的曲目是北魏历次宫廷音乐改革的重要组成部分，鼓吹乐的使用及曲目的定名，都曾引起北魏群臣的争议，可见，作为宫廷音乐的一种形态，鼓吹乐在北魏的地位仅次于宫廷雅乐。永平三年冬（510 年），刘芳上书 "自献春被旨，赐令博采经传，更制金石，并教文武二舞及登歌、鼓吹诸曲。"[4]刘芳从初春以来奉旨制造金石乐器，并且教授乐舞、鼓吹诸曲。这一年底，刘芳等人将金石乐器改造完毕，但诏曰："舞可用新，余且仍旧。"[5]北魏新编的鼓吹杂曲被搁置，在以后的表演中依旧沿用魏晋旧曲。

"卤簿"鼓吹　卤簿是古代皇帝出行的仪仗队，可以说是国家最高规格的仪仗队。北魏在大驾中上下鼓吹，可见鼓吹的地位高于其他乐种，同时也作为彰显

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 16《鼓吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 224 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2832 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2833 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2983 页。

皇帝身份的象征。在鼓吹的种类中黄门鼓吹是由天子近侍掌握，主要列于殿廷，同时也用于天子专用的卤簿仪仗之中。天兴二年（399年），道武帝依照汉魏旧制将天子卤簿分为大驾、法驾、小驾。出行采用三驾卤簿，其中在大驾中“鸣葭唱，上下作鼓吹。”[1]其中大驾中也有鼓吹作乐，最主要的一点是在北魏大驾和小驾中增加乐器的演奏。大驾中增加鸣笳管作为开道的信号，随后鼓吹齐奏。北魏三架卤簿中虽有鼓吹用乐，但比照晋朝还是规模小很多。《晋书》中记载《中朝大驾卤簿》，张金龙认为“中朝”即指西晋。[2]在《中朝大驾卤簿》“中护军”警卫仪仗中使用“鼓吹一部”共有9次，每部均为七人，所以“中护军”警卫仪仗中鼓吹人数共计有63人；“左右卫将军”警卫仪仗中前部鼓吹左右各一部，后部鼓吹左右各一部，每部13人，此方阵中使用鼓吹人数为52人；“领军将军”警卫仪仗方阵中使用鼓吹一部共六次，每部7人，共计鼓吹人数为42人。通过以上统计，西晋大驾卤簿中共使用鼓吹人数为157人。北魏在建国之初，音乐机构和制度并未完善。在大驾中虽然也有属车八十一乘，发驾中有属车三十六乘，但从鼓吹仪式的人数和规模根本无法与西晋相比，所以在《魏书》中只记载上下作鼓吹，而无人数及队列的具体描述。

辇后鼓吹　辇后鼓吹是指在皇帝或王室乘坐的车子后跟随鼓吹乐队进行表演。北魏乐府中的北歌是北狄乐的简称，“后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。”[3]《魏书》对于《真人代歌》一百五十章的内容没具体记载，但此作品流传至唐代，原本一百余章的内容，《旧唐书》记载仅剩五十三章，其名目可解者包括《吐谷浑》等六首。鲜卑族称兄长为阿干，“若洛廆追思吐谷浑，作《阿干歌》……以此歌为辇后鼓吹大曲。”[4]黎虎认为《阿干之歌》或至少是包含《阿干之歌》在内的慕容鲜卑歌曲。[5]所以，《真人代歌》中的《吐谷浑》应为《阿干歌》，因此歌为辇后鼓吹大曲，所以北魏时在表演的《真人代歌》中包含辇后鼓吹大曲《吐谷浑》。

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志志》，中华书局，1974 年，第 2813 页。
[2] 张金龙：《魏晋南北朝禁卫武官制度研究》，中华书局，2004 年，第 232 页。
[3] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1071 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 101《吐谷浑传》，中华书局，1974 年，第 2233 页。
[5] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年 2 期；阿尔丁夫：《关于慕容鲜卑<阿干之歌>真伪及其他》，《青海社会科学》，1987 年第 1 期。

三、后宫之乐

天兴元年制定，其乐采用鲜卑族固有音乐，尤以鲜卑族的民间史诗为主，以“凡乐者乐其所自生，礼不忘其本”作为宗旨。“掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之”[1]。

1、太后作歌

《劝诫歌》　太和五年（481 年），“文明太后、高祖并为歌章，戒劝上下，皆宣之管弦。”[2]在这次表演中，文明太后和高祖两人一起咏唱歌曲，还让周围的人也一同参与，这些歌曲均有管弦伴奏。“太后以高祖富于春秋，乃作《劝戒歌》三百余章，又作《皇诰》十八篇，文多不载。”[3]“时文明太后为王睿造宅，故亦为丕造甲第。第成，帝、后亲幸之，率百官文武飨落焉。使尚书令王睿宣诏，赐丕金印一纽。太后亲造《劝戒歌辞》以赐群官，丕上疏赞谢。”[4]

《杨白花》　《乐府诗集》中曾有《杨白花》，相传此歌为胡太后所作。《梁书》卷 39《杨华传》：“杨华，武都仇池人也。父大眼，为魏名将。华少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之，华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白华歌辞》，使宫人昼夜连臂蹋足歌之，辞甚凄惋焉。”[5]《南史》卷 63《杨华传》：“时复有杨华者，……华本名白花，武都仇池人。父大眼为魏名将。”[6]梁朝确有杨华此人，胡太后为纪念杨华，创作由他本名命名的歌曲《杨白花》。

《乐府诗集》卷七十三《杂曲歌辞》中有《杨白花》：

阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家。

含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆。秋去春还双燕子，愿衔杨花入窠里。[7]

歌曲创作之后曾使宫人昼夜连臂踏足歌之，声甚凄惋。可见这首歌是一首思念情郎的情歌，不过故事的主角有点特殊。

游戏曲　北魏文明太后作游戏歌，《太平御览·居处部》引《郡国志》曰：

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2829 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 13《皇后列传》，　中华书局，1974 年，第 329 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 14《神元平文诸帝子孙列传》，　中华书局，1974 年，第 358 页。
[5] [唐]姚思廉：《梁书》卷 39《杨华传》，中华书局，1973 年，第 556 页。
[6] [唐]李延寿：《南史》卷 63《杨华传》，中华书局，1975 年，第 1535 页。
[7] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 73《杂曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 1040 页。

“金河府青台，方山北五里。文明太后恒于六宫游戏，因歌曰云云。其曲并在大乐部。‘青台雀，青台雀，缘山采花额颈着。’”[1]此歌为文明太后与六宫诸人游戏时之所歌，其始当为徒歌。然其既已有曲在大乐部，则已入乐可知，应视作乐歌，可归入杂曲歌辞。

2、后宫用乐规格

北魏礼乐沿用汉制，在后宫之中同样适用。虽然后宫用乐没有具体的乐曲名称，但乐器的摆放及所使用的音调则有记载。泰普年间（531-532年），前废帝诏令尚书长孙稚、太常卿祖莹管理金石乐器，他们二人在永熙二年春上书谈及后宫之乐：“北厢黄钟之均，实是夷则之调，其余三厢，宫商不和，共用一笛，施之前殿，乐人尚存；又有沽洗、太蔟二格，用之后宫，检其声韵，复是夷则，于今尚在。”[2]长孙稚和祖莹二人奉命造乐器，询问太乐令有关从前郊天丘泽祭祀时悬乐设置方式及演奏形式。太乐令张干龟说以前所用悬乐设置是按照刘芳所造六种格调而来。整个乐队摆放分为东西南北四面，北厢所演奏的乐器应该以黄钟之均，即构成黄钟为宫，林钟为征，太蔟为商，南吕为羽，姑洗为角的五声调式结构。一悬十九钟，十二悬二百二十八钟，八十四律。当时演奏乐曲应使用的是以黄钟为宫的传统五声调式，而实际由于诸多原因实际演奏上是夷则调。对于后宫之乐所用曲调则是沽洗、太簇二格，使用的曲调也是夷则调。从南朝来的陈仲儒则认为“若以夷则为宫，则十二律中唯得取中吕为征，其商角羽并无其韵。”虽然陈仲儒的说法有些片面，但用夷则之均所演奏的夷则调确实不是皇家所应选择的。[3]可见当时后宫之乐虽然存在，其宫商调不和。

后宫悬乐设置也没有达到中原旧制，长孙二人提到：“案今后宫飨会及五郊之祭，皆用两悬之乐，详揽先诰，大为纰缪。古礼，天子宫悬，诸侯轩悬，大夫判悬，士特悬。皇后礼数，德合王者，名器所资，岂同于大夫哉。”[4]可以看出，北魏后宫之乐有两个用途，一是飨会所用，二是用来五郊祭祀。有学者认为：“房中乐”根据使用地点不同而分为燕乐和祭祀之乐。燕乐用于宫室之

[1] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 178《居处部》，中华书局，1960 年，第 868 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2837 页。
[3] 《通典·乐典》“夷则之均，以夷则为宫，夷则上生夹钟为征，夹钟正声长，非夷则三分去一为征之次，故用子声为征，亦是三分去一之次。此夷则之调，正声二，子声三也。”
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2840 页。

房中；祭祀乐用于祀庙之房中。[1]北魏后宫之乐的用途与周汉房中乐的用途基本一致，但对于乐器的使用北魏的后宫之乐则略显不足。按照《周礼·春官·大司乐》记载：王的乐队和使用的乐器可以按东西南北四面排列，诸侯的排成三面，卿大夫排成两面。按常理皇后的规格可以与帝王相一致，而北魏后宫之乐也仅用两悬乐，明显是不合适的。周代提出的“礼乐制度”是以“乐”从属于“礼”的思想和制度，从北魏的后宫之乐的音调及设置可以看出，北魏是接纳汉族礼乐文化，只是由于战乱等原因，其宫悬乐器并不充足，演奏的音韵也不能使用原有的内容，导致其礼乐制定并未得到很好的实施。也正是由于此原因，长孙稚和祖莹上书要继续制造十二悬。

第四节　宫廷音乐所用的乐器

北魏宫廷音乐表演时乐器的使用，由于其音乐来自多地区，所以使用的乐器也是带有当地特色，这些乐器的使用不仅丰富了宫廷音乐色彩，而且促进北魏与周边地区音乐文化的交流。在宫廷表演中，中原音乐、四夷音乐占据较大比例。北魏获得疏勒乐、安国、高丽乐、龟兹乐、西凉乐，史书中并未明确北魏时期龟兹乐及西凉乐所用哪些乐器，通过下表分析这两类音乐中乐器的使用情况。

表 2-8　不同朝代龟兹乐、西凉乐中乐器对照

<table>
<tr><th rowspan="2">乐种</th><th rowspan="2">朝代</th><th colspan="3">不同乐器</th><th rowspan="2">相同乐器</th><th rowspan="2">史料来源[2]</th></tr>
<tr><th>弹拨</th><th>吹管类</th><th>打击乐器</th></tr>
<tr><td rowspan="3">龟兹乐</td><td>龟兹本国</td><td>竖箜篌、</td><td>横吹、</td><td>提鼓、铜钹</td><td rowspan="3">琵琶、五弦、笙、箫、觱篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、</td><td>《乐书》卷 158《乐图论》</td></tr>
<tr><td>后凉</td><td>箜篌、</td><td>笛、</td><td>钟鼓、其</td><td>《十六国春秋》卷 81《后凉录》</td></tr>
<tr><td>隋朝</td><td>竖箜篌、</td><td>笛、</td><td>铜拔、贝</td><td>《隋书》卷 15《音乐志》</td></tr>
<tr><td rowspan="2">西凉乐</td><td>后凉</td><td>筝、筑、</td><td>竖笛、横吹、竽、</td><td>编钟、编磬、</td><td rowspan="2">卧箜篌、竖空篌、琵琶、五弦、笙、萧、大小觱篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝</td><td>《乐书》卷 125《乐图论》</td></tr>
<tr><td>隋朝</td><td>弹筝、搊筝、</td><td>横笛、</td><td>钟、磬</td><td>《隋书》卷 15《音乐志》</td></tr>
</table>

[1] 钱志熙：《周汉“房中乐”考论》，《文史》，2007 年第 2 期。
[2] 本文有关后凉时期龟兹乐使用的乐器问题，[清]汤球：《十六国春秋纂录校本》（中华书局，1985 年）《后凉录》中并无记载，故此内容采用文渊阁四库全书中《十六国春秋》版本。

从上表所知，通过将龟兹本国音乐、后凉、隋朝三朝龟兹乐对比，发现有11种乐器相同：琵琶、五弦、笙、箫、觱篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓。北魏从吕光处获得龟兹乐，后经周、齐传至隋朝，所以表中相同的11种乐器应该是北魏所使用，同时还包括笛类和箜篌类乐器。西凉乐器同样经过吕光、沮渠氏、拓跋焘平河西后将西凉乐带入北魏宫廷，将后凉与隋朝西凉乐对比，有13种乐器相符：卧箜篌、竖空篌、琵琶、五弦、笙、萧、大小觱篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝。此外还有筝、笛、钟、磬四类乐器在北魏也存在，只是无法确定是这四类中哪些为亲族乐器。

《魏书·乐志》中并未对宫中乐器有专门的介绍，只是在金石乐器的使用以及其他乐器的律制方面涉及相关内容。北魏安丰王延明的门生信都芳“欲抄集《五经》算事为《五经宗》及古今乐事为《乐书》。”[1]信都芳《乐书》已佚，最早收录该书的是李昉等人编著的《太平御览》，之后马国翰因此书中古乐器形制比较详细将其纳入《玉函山房辑》。《乐书》在后人撰写的《隋书》、《新唐书》、《旧唐书》、《清史稿》等史书中得以记载：

《隋书》记载：《乐书》七卷 后魏丞相士曹行参军信都芳撰。[2]

《新唐书》：信都芳删注《乐书》九卷[3]

《清史稿》：后魏信都芳《乐书》一卷，……以上均马国翰辑。[4]

《乐书》书中乐器的描述弥补《魏书》之缺失。而北魏宫廷中所使用的乐器在史料、石窟壁画以及墓葬中均有发现，使北魏宫廷音乐的研究有更丰富的数据来源。信都芳于武定中卒，《乐书》的成书时间不晚于武定中期（546 年）。此书是北魏时期唯一留存的音乐理论著作，很多内容被宋代陈旸的《乐书》所引用。

一、乐器中的乐律及分类

古代各朝的乐器都涉及制定律制问题，通常使用管律和弦律两种形式，各朝律吕学家按照“以弦定律，以管定音”的原则，在前朝乐律的基础上制定本朝乐律理论。

北魏高闾精通音律，依照京房六十律与京房准对北魏音律进行修正。太和

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 91《术艺》，中华书局，1974 年，第 1955 页。
[2] [唐]魏徵等：《隋书》卷 32《经籍志》，中华书局，1973 年，第 926 页。
[3] [北宋]欧阳修：《新唐书》卷 57《艺文志》，中华书局，1975 年，第 1435 页。
[4] [清]赵尔巽：《清史稿》卷 145《艺文志》，中华书局，1977 年，第 4241 页。

十八年（494 年），他与皇宗博士孙惠蔚、太乐祭酒公孙崇等考察《周官》、《国语》及《后汉律历志》，上奏说："案京房法作准以定律，吹律以调丝，案律寸以孔竹，八音之别，事以粗举。"[1]高闾按京房准来定律，按律准作高度"以耳齐其声"制作旅馆，再以律管的高度调节弦乐器和管乐器。后来他的奏章得到孝文帝的批准。

陈仲儒是从江南来到北魏，对音乐比较擅长，曾请求依照《后汉书》中京房的音乐理论立准调八音。《魏书》中记载陈仲儒计算六十律的依据为：

又案房准九尺之内为一十七万七千一百四十七分，一尺之内为万九千六百八十三分，又复十之，是为于准一寸之内亦为万九千六百八十三分。然则于准一分之内，乘为二千分，又为小分，以辨强弱。[2]

可见，陈仲儒在计算方面比京房更加精密，所以孝明帝在看到他的奏章之后批准他的乐律使用。

陈仲儒认为"其准面平直，须如停水；其中弦一柱，高下须与二头临岳一等，移柱上下之时，不使离弦，不得举弦。又中弦粗细，须与琴宫相类。中弦须施轸如琴，以轸调声，令与黄钟一管相合。中弦下依数尽出六十律清浊之节，其余十二弦，须施柱如筝。"[3]陈仲儒在中弦下设有"高下须与二头临岳一等"的银珠，使之在"移柱上下之时，不使离弦，不得举弦。"达到不改变中弦的张力。因为这十二弦的音高是在中弦上按京房六十律而设定，所以就不涉及改变弦的张力问题。可见，陈仲儒研究的京房准比京房自己设计的准可能更进一步。按照他自己的理论，将北魏时期的音调进行重新调整，然后依照古代乐律的相生之法，依次进行运算，取十二律中的商徵。再依据古琴的五声调声方法，使乐器达到统一的音律。具体音调有："其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主，五调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。"[4]他定制的调式有五种。其中瑟调和平调以宫为主，清调以商为主。杨荫浏认为陈仲儒提出的清调、瑟调、平调为清商三调。他认为陈仲儒所得出的三种调式似乎

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《律历志》，中华书局，1974 年，第 2658 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2835 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2835 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2835-2836 页。

是以宫调的性质得名，“清商三调之用相和方式唱奏者，可名相和歌；而相和歌之由三调调式构成者，亦可称清商三调。”[1]成军根据陈仲儒的理论认为，古琴上实践的“清商三调”应是据弦称调。[2]可见，陈仲儒的音乐理论对后世的乐律影响较大。

北魏皇帝从各地带回宫中的乐器有中原、四夷、西戎等地乐器，现将北魏宫中的各地乐器按乐器演奏方式分类如下。

表 2-9　北魏宫廷乐器列表[3]

乐器种类	北魏原有乐器	疏勒乐器	安国乐器	高丽乐器	西凉乐器	龟兹乐器
吹管乐器	笙			笙	笙	笙
	笛	笛	笛	笛		
	簸逻回					
	篪					
	埙					
		箫	箫	箫	箫	箫
		筚篥	筚篥、双筚篥	小筚篥、桃皮筚篥、	大小觱篥	
				贝	贝	
弹拨乐器	琴					
	瑟					
	筑					
		琵琶	琵琶	琵琶	琵琶	琵琶 屈茨琵琶、
		五弦	五弦	五弦	五弦	五弦
		竖箜篌	箜篌	卧箜篌 竖箜篌	卧箜篌 竖空篌	
				弹筝		
打击乐器	钟					
	磬					
	镛、笙镛					
			铜拔		铜拔	
	鼓					
		腰鼓		腰鼓	腰鼓	腰鼓
		鸡娄鼓				鸡娄鼓
		答腊鼓				答腊鼓
		羯鼓				羯鼓
			正鼓			
			和鼓			

[1] 杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海万叶书店，1952 年，第 96 页。
[2] 成军：《“陈仲儒论乐”中的“清商三调”》，《艺苑》，2015 年第 2 期。
[3] 安国乐、疏勒乐、高丽乐中乐器史料来自《隋书》卷 15《音乐志》，北魏原有乐器史料来源《魏书》卷 109《乐志》。

续上表

乐器种类	北魏原有乐器	疏勒乐器	安国乐器	高丽乐器	西凉乐器	龟兹乐器
打击乐器				齐鼓	齐鼓	
				担鼓	担鼓	
						都昙鼓
						毛员鼓
总计	12	10	10	14	13	11

从表中可以看出高丽乐所用乐器为 14 种，是最多的。在三大类乐器中有使用相同或相近乐器：吹管乐器中有四个地区使用笙、笛、箫、筚篥类乐器；弹拨乐器中有五个地区使用琵琶、五弦，四个地区使用箜篌类乐器；打击乐器中疏勒乐与龟兹乐中有 4 种乐器相同，高丽乐与西凉乐的打击乐器有 3 种乐器相同。下面按乐器种类分考如下。

二、吹管类乐器

在北魏宫廷乐器使用中，中原乐器笛、笙、箫这三件乐器是吹管乐器中出现频率较高的乐器，此外还有北魏特有的乐器簸逻回。

簸逻回　天兴初年，“吏部郎邓彦海，奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。”[1]《簸逻回歌》在道武帝时期就已存在，因建国初期宫悬乐器都不齐全，所以在演奏上庙乐时用《簸逻回歌》。《乐府诗集》记载：“后魏之世，有《簸逻回歌》，……盖大角曲也。”[2]对于角的形状，陈旸《乐书》记载：“角长五尺，形如竹筒。本细末稍大，未详所起。……此器俗名拔逻回。”[3]《旧唐书》也记载：“按今大角，此即后魏世所谓《簸逻回》者是也，其曲亦多可汗之辞。”[4]所以说，《簸逻回歌》是以簸逻回即大角作为伴奏乐器而演唱的歌曲。林谦三认为簸逻回是鲜卑语，其中多含有土耳其语——trompete 之意。[5]《新唐书》记载：“金吾所掌有大角，即魏之‘簸逻回’，工人谓之角手”。[6]由此可知，大角俗称“簸逻回”，表演簸逻回的乐工被称为角手，它最早出现的时间为北魏。

[1] [唐]魏徵等：《隋书》卷 14《音乐志》，中华书局，1973 年，第 313 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 21《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 309 页。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 117《乐图论》，文渊阁四库全书。
[4] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1072 页。
[5] [日]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，第 357 页。
[6] [宋]欧阳修：《新唐书》卷 22《礼乐志》，中华书局，1975 年，第 479 页。

笛 普泰元年（531 年），太乐令张干龟称刘芳所造六格中北厢黄钟之均实际上是夷则，“其余三厢，宫商不和，共用一笛，”[1] 笛在宫廷仪式中占有非常重要的地位。信都芳《乐书》中金类乐器的铎、铙，丝类乐器的筑、竹类乐器的笛均比《宋书》（成书于 488 年）表述详尽，其中包括乐器的形制、分类、用途都做了解释，而《宋书》基本以介绍八音中各类乐器为主。如今《宋书》流传而《乐书》已佚，因《魏书》中没有对北魏乐器做具体研究，所以在信都芳去世三百余年后，北宋李昉在编写《太平御览》时将《乐书》的内容收录到此书中，足以见得信都芳记载的五类乐器中除土类乐器外都是有别于《宋书》记载。再次证明北魏时期出现的五类乐器在中国乐器发展史中是不可或缺的。《乐书》介绍笛：

“笛者，涤也，丘仲所作。可以涤荡邪气，出扬正声。是故列和善吹，裁十二之音应律。荀勖枢问，依三尺二调成均，剪云梦之霜筠，法龙吟之异韵。三孔为龠，文舞执之，邠人吹也。五孔为笛，械乐周师掌之。六孔为笛，羌人吹之。七孔下调，汉部用也。今之七星，古之长笛。一定为调，合钟磬之均，各有短长，应律吕之度，雅乐部内咸用之。”[2]

由此可以得知，竹类乐器笛是由丘仲所做，演奏的音乐能驱散邪气发扬正气。这时的笛已是能吹奏十二音律，同时指出，北魏时期笛可以按空数不同分成四类：三孔、五孔、六空、七孔笛。三孔笛是龠主要用于文舞表演之中；六空笛因是羌人擅长吹奏，也称为羌笛。陈旸《乐书》和《文献通考》均引用《乐书》的内容，只是将笛的内容加以简化：“笛之涤也，可以涤荡邪气，出扬正声。七孔下调，汉部用之。”[3]

埙 北魏使用的土类乐器主要是埙。永熙二年（533 年），尚书长孙稚、太常卿祖莹上书，他们依魏晋所用四厢宫悬，“埙、篪、筝、筑声韵区别。”[4] 《太平御览》引信都芳《乐书》记载：“埙者，喧也。周平王时，暴辛公烧土为之。”[5]师古曰：“烧土为之，其形锐上而平底，六孔吹之。埙音许元反，字或作壎，

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2837 页。
[2] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 580《乐部》，中华书局，1960 年，第 2617 页。
[3] [元]马瑞临：《文献通考》 卷 138《乐考》，中华书局，1986 年，第 1228 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2839 页。
[5] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 581《乐部》，中华书局，1960 年，第 2622 页。

其音同耳。”[1]埙由于是陶土所烧制，所以被归为土类乐器。埙的最早记载是6000多年前，浙江余姚河姆渡遗址发现的的椭圆形一孔陶埙，[2]可知，此乐器为中原乐器。

筚篥　在北魏四夷乐中出现四种筚篥的名称，安国乐中有筚篥和双筚篥、高丽乐中有小筚篥和桃皮筚篥。筚篥传入中原与东晋初年吕光西征龟兹有关，吕光战后带回的龟兹乐曲及龟兹乐队，就包括有筚篥。可知筚篥是公元384年随龟兹乐传入中原。日本学者林谦三认为：“筚篥是以芦为簧，短竹为管的竖笛”。[3]最早的文献见南宋何承天所写文章：“羌胡乐器，出于胡中，其声悲，本名悲栗”。[4]唐段安节《乐府杂录》说：“觱篥者，一本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于茄”。[5]说明筚篥起源于龟兹地区，是一种有簧片、用短小竹管做成、竖着吹奏的吹管乐器。在北魏的四夷乐中西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐等五部乐均使用了筚篥以及它的亲族乐器：西凉乐——大筚篥、小筚篥；疏勒乐——筚篥；安国乐——筚篥、双筚篥；高丽乐——大筚篥、小筚篥、桃皮筚篥。除高丽乐外，其余四部乐均属于西域音乐。可见筚篥是西域音乐中较受欢迎的乐器。高丽乐中除了有西域乐中可以见到的大、小筚篥，还有桃皮筚篥。桃皮筚篥可能高句丽人对筚篥改良后出现的又一种筚篥的亲族乐器。[6]在北魏四夷乐中，只有高丽乐中出现了桃皮筚篥。关于桃皮筚篥在《通典》中将其列于八音之外，记载：“桃皮。东夷有卷桃皮，似筚篥也。”[7]陈旸《乐书》中《乐图论》记载：“桃皮，卷而吹之，古谓竿木，亦谓之桃皮筚篥。其声应箫笳，横吹之。南蛮、高丽之乐。”[8]并配有二图。此记述指出筚篥应用于“南蛮、高丽”，声音如同箫笳之声，横吹之。《乐书》图中所画两个桃皮筚篥，其中一个就是小筚篥，而小筚篥又可分成横竖两种。由此可知，桃皮筚篥是龟兹乐中的筚篥传入中原后再传到朝鲜，当地居民用桃皮作为原料，将龟兹筚篥改良成具有高丽乐特色的桃皮筚篥。

---

[1] [汉]班固：《汉书》卷21《律历志》，中华书局，1962年，第958页。
[2] 孙继南：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1999年，第13页。
[3] [日]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，第375页。
[4] 高承：《事物纪原》卷2，文渊阁四库全书。
[5] [北宋]李昉等：《太平御览》卷584《乐部》，中华书局，1960年，第2631页。
[6] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012年第7期。
[7] [唐]杜佑：《通典》卷144《乐》，中华书局，1988年，第3683页。
[8] [宋]陈旸：《乐书》卷132，文渊阁四库全书。

三、弹拨类乐器

北魏宫廷乐器中古代的弹拨乐器主要指带演奏者拨弦表演的乐器。天兴元年（398 年），《真人代歌》“昏晨歌之，时与丝竹合奏。……依魏晋所用四厢宫悬，钟、磬各十六悬，埙、篪、筝、筑声韵区别。”[1]宫廷中的表演就已经将丝类和竹类乐器作为伴奏而用。魏晋时期已经有筝、筑等丝类乐器，北魏时正是有此乐器，祖莹和公孙稚二人才会发现丝竹乐器筝、筑乐器声韵的不同。

筑　《太平御览》引信都芳《乐书》记载：“筑者，形如颂琴，施十三弦，顶细，肩圆。品声按柱，鼓法以左手扼之，右手以竹尺击之，随调应律。”[2]陈旸根据信都芳的记载对筑的形制作更详细的说明：“以竹鼓之如击琴。然又有形如颂琴，施十三弦，身长四尺二寸，颈长三寸，围四寸五分，首长七寸五分，阔六寸五分，品声按柱，左手振之，右手以竹尺击之，随调应律焉。高渐离击之于燕，汉高祖击之于沛，而戚夫人亦善焉。”[3]《乐书》中对筑的解释分为三方面。一是它的基本构造，形制像颂琴，有十三根琴弦、顶部比较细、肩部圆滑。二是介绍筑的演奏方法，演奏时按住音柱，左手抚琴，右手用竹尺敲击，应和着旋律。三是高渐离、汉高祖以及戚夫人均是弹筑高手，可见当时筑在贵族、皇室中流行广泛。后人对筑的解释也各不相同，韦昭曰：“筑，古乐，有弦，击之不鼓。”应劭曰：“状似瑟而大，头安弦，以竹击之，故名曰筑。”颜师古云：“今筑形似瑟而小，细项。”[4]许慎曰：“筑，五弦之乐也。”刘熙曰：“筑，以竹鼓之，如筝，细项。”《史记·刺客列传》《索隐》曰：“筑似琴，有弦，用竹击之，取以为名。”[5]以上对筑的解释都不很全面。韦昭只说筑是有琴弦的古代乐器，通过敲击发出声音而非弹奏。应劭说筑的形状像瑟且比它大，琴头按琴弦，用竹类敲击琴弦。许慎认为筑为五根琴弦的乐器。颜师古指出筑的形状像瑟但比它小，有细细的项。应劭的说法虽与颜师古相近，认为筑的形状像瑟，但在大小方面两者还是区别很大，前者认为比瑟大，后者认为比瑟小。出现这样的两种解释可以这样理解：应劭为东汉人，颜师古为唐朝人，在经过几百年的历史变化，作为一件乐器，筑也会随着社会及人群的喜欢而有所变化。

---

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828、2839 页。
[2] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 576《乐部》，中华书局，1960 年，第 2602 页。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 146《乐图论》，文渊阁四库全书。
[4] [汉]司马迁：《史记》卷 8《高祖本纪》，中华书局，1982 年，第 390 页。
[5] [汉]司马迁：《史记》卷 86《刺客列传》，中华书局，1982 年，第 2528 页。

琵琶　北魏时还出现龟兹琵琶："后魏宣武以后，酷嗜胡音，其乐器有屈茨琵琶。"[1]这里指的"屈茨"为"龟兹"的译音。虽然史料中对于龟兹琵琶形制没有记载，但关于龟兹琵琶演奏者却有记载："后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达。"[2]北魏的曹婆罗门曾在商人那里学习龟兹琵琶，世代相传，他的孙子北齐曹妙达是当时著名的琵琶名手。可见龟兹琵琶在北魏是很受欢迎的弹拨乐器。

北魏时期的西戎、东夷乐中均出现琵琶、五弦两类乐器。琵琶现为我国传统拨弦乐器的代表，而五弦是古代琵琶的一种类型。中古时期琵琶出现四种类型：产生于中原的秦琵琶和汉琵琶，来自域外、流行于波斯的曲项琵琶和流行于印度的五弦琵琶。它们都是通过中亚西亚通道和"丝绸之路"传入我国的。四弦曲项琵琶一般直接称为琵琶，音箱似梨形，有四弦四柱，用拨子弹奏，演奏姿势为横置胸前，以其曲项二得名。而五弦琵琶被简称为五弦，它的形制比曲项琵琶箫，因琴弦数量而得名。北魏的高丽乐疏勒乐、安国乐都有"五弦"。中国古代的疏勒、安国属于西域地区，可见五弦是西域地区常见的乐器。西凉乐中提到的曲项琵琶就是指四弦琵琶。公元前五世纪佛教在印度诞生，在大量的佛教艺术作品中可以看到佛教音乐的相关内容。公元 170 年在印度修建的阿马拉维提浮雕，其中一幅石雕《脱胎画雕像》中横抱琵琶的乐工就是手持上三下二的五弦琵琶。[3]印度佛教传入我国有两条路径：一是经过天山北麓的龟兹地区，二是经过天山南麓的于阗地区。佛教进入龟兹后，龟兹成为当时西域佛教的中心。因龟兹乐队音律体系是北印度乐制的延续，[4]这也是为何西域地区的音乐中出现五弦琵琶的原因之一。五弦琵琶是伴随天竺乐而传入中原的，《隋书》记载："《天竺》即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦……"[5]因张重华占据凉州期间获得天竺乐，早于龟兹乐传入时间（公元 384 年），所以认为曲项琵琶、五弦传入中原时间为公元 350 年左右。中国史书中最早记载五弦的是隋朝阇那崛多在隋初翻译的《佛本行集经》："世尊音响，善能教他，犹如鼓声。……

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 129《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1069 页。
[3] 赵维平：《丝绸之路上的琵琶乐器史》，《中国音乐学》，2003 年第 4 期。
[4] 金文达：《佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响》，《南亚研究》，1991 年第 2 期。
[5] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 379 页。

犹如箜篌琵琶五弦筝笛等声。”[1]在隋朝，琵琶和五弦不仅是西域音乐的代表，而且仍与佛教音乐关系密切。译经中所用乐器均采用当时世俗熟悉的名称，可见此时五弦、琵琶已经成为中国佛教音乐的组成部分。虽然史书中未对五弦从中国传入朝鲜加以记述，但《三国史记》对于佛教由中国传至高句丽却有记载：“秦王苻坚遣使及浮屠顺道送佛像、经文……又创伊弗兰寺以置阿道。此海东佛法之始。”[2]小兽林王在位时（372—375 年）佛教由中国传至高句丽。琵琶、五弦原本是印度佛教乐器，随佛教传播到凉州地区被张重华带至中原，在佛教东传高句丽的过程中，弹拨乐器琵琶、五弦可能是随着佛教传入高句丽。[3]综上，五弦传播路线为：印度—凉州—中原—高句丽。所以在北魏平冯氏获得的高丽乐中才会出现佛教乐器琵琶、五弦。

箜篌　在北魏的宫廷四夷乐中出现三种箜篌：箜篌、竖箜篌、卧箜篌。其中疏勒、西凉出现竖箜篌，安国出现箜篌，高丽出现两种箜篌即卧箜篌、竖箜篌。中国有关箜篌最早的记载是《史记》：“既灭南越，……祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。”[4]可知，箜篌是汉灵帝在灭南越时所得到的弹拨乐器。竖箜篌在世界各地的流传以西亚地区为中心，也就是从美索不达米亚平原向不同方向传播，其中从中亚向东渐进先传入中国，随后传入东亚的朝鲜半岛及日本。[5]由此看来，南越并不是箜篌的原产地，它是从西亚传至南越地区，再由南越传入中国。[6]箜篌是一种弹拨类乐器，日本学者拓植元一先生认为：“这种乐器近似三角形，但一侧为弧形亦可称为弓形，上张有许多琴弦，抱在怀中用指拨奏。”[7]中古时期曾出现三种箜篌：竖箜篌、卧箜篌、凤首箜篌。安国、康国出现的箜篌应该是卧箜篌，简称箜篌。卧箜篌也叫“箜篌瑟”，是有品柱的琴瑟类乐器。[8] 高句丽乐使用的乐器有卧箜篌和竖箜篌两种。朝鲜古代音乐中历史最古老的歌曲就是以箜篌命名的《箜篌引》，说

[1] [日]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，第 285 页。
[2] [朝鲜]金富轼，杨军校勘：《三国史记》卷 18《小兽林王本纪》，吉林大学出版社，2015 年，第 221-222 页。
[3] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012 年第 7 期。
[4] [汉]司马迁：《史记》卷 28《封禅书》，中华书局，1982 年，第 1396 页。
[5] The New Grove Dictionary of Music and Musicians[M]，edited by Stanley Sadie Macmillan Publishers Limited，1980.
[6] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012 年第 7 期。
[7] [日]古代オリエント博物馆编、柘植元一监修：《シルクロードの響き：ペルシア・敦煌・正倉院》，山川出版社，2002 年，第 660 页。
[8] 梁茂春：《中国音乐通史教程》，中央音乐出版社，2005 年，第 66 页。

明在高丽乐出现前朝鲜半岛曾出现箜篌这一乐器。历史上最早记录歌曲《箜篌引》的文献相传是东汉蔡邕所撰的《琴操》,《艺文类聚》引用其文："《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高所作也。……子高援琴，作其歌声，故曰《箜篌引》。"[1]北魏时期高丽乐中卧箜篌、竖箜篌的出现，不仅可以证明在高句丽时期箜篌的存在，还可以看出箜篌从西亚——南越——中原——朝鲜半岛的传播路线。[2]

北魏西凉乐中还有"竖头箜篌"，中国古代箜篌分类中只有竖箜篌，而无竖头箜篌，应是竖头箜篌的简称为竖箜篌。《通典》记载："竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"[3]同为汉灵帝时期的乐器，竖箜篌与卧箜篌差别较大。第一，琴的形制方面：竖箜篌琴体弯曲而且比较长，卧箜篌形如瑟、长方形琴身，另外比瑟还小些，所以卧箜篌比竖箜篌的琴身小。第二，琴弦数量方面：竖箜篌有二十二根琴弦，而卧箜篌有七至九根琴弦。竖箜篌琴弦数量多于卧箜篌，琴弦数量增多一方面可以使音响更丰富，另外也增加表演者的演奏难度。第三，演奏姿势方面：卧箜篌琴身如瑟、一面为木质构成，可以将琴放在桌面或演奏者腿上演奏，演奏时左手按琴弦右手用拨子拨奏；竖箜篌是将箜篌抱在怀里，两手同时拨奏。文献中提到竖箜篌俗称为擘箜篌，"擘"也成为竖箜篌演奏的又一特点。"擘"原意为"大拇指"，擘箜篌是指竖箜篌在演奏过程中突出双手的拇指在其中发挥重要作用。

值得一提的是，北魏时期的乌洛侯国也使用箜篌。《魏书》中记载此国："乐有箜篌，木槽革面而施九弦。"[4]乌洛侯国的乐器箜篌从何而来史书并未记载，但称其箜篌为九弦。陈旸《乐书》记载箜篌："今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。"[5]可见，在古代箜篌的琴弦是不固定的，乌洛侯国的箜篌应与《通典》中所记箜篌在形制上相近，此箜篌比拨弦乐器瑟小些。乌洛侯箜篌"木槽革面"是指木质琴体与瑟一样是长方形的，中间挖出木槽形状、上面由革类材质做面，这样琴弦发出的声音有弹性，弹奏时效仿当时琵琶弹奏形式：左手按住琴弦、右手用拨子拨动琴弦发出声音。1980 年，在湖北鄂城七

[1] [唐]欧阳询：《艺文类聚》卷 44《乐部》，上海古籍出版社，1965 年，第 787 页
[2] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012 年第 7 期。
[3] 王子初：《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003 年，第 359 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 100《乌洛侯传》，中华书局，1974 年，第 2224 页。
[5] [宋]陈旸：《乐书》卷 128《乐图论》，文渊阁四库全书。

里界发现七里界 4 号墓中出土卧箜篌乐俑，时代为三国后期。“原物由卧箜篌俑和击鼓俑组成，……乐器横置于俑人腿上，音箱略呈长方形，……上有通柱 6 条，柱上刻有弦痕。……俑人右手作弹拨状，向后微微扬起，左手按弦，其中指指腹顺向卧于柱脊之上，食指、无名指稍稍翘起。”[1]湖北出土的三国时期卧箜篌俑中卧箜篌的形制与《魏书》、《通典》中记载基本相同，只是琴弦是六根。王子初书中描绘卧箜篌佣的演奏姿势也符合琴瑟类乐器的基本特征，由此证明乌洛侯国的箜篌与《通典》中提到的第一种箜篌是相似的，均为卧箜篌。

四、打击类乐器

金类乐器是北魏宫廷音乐表演的常备乐器，太和中 “中书监高闾、太乐令公孙崇修造金石”。[2]北魏时期，虽然所造乐器与史书中记载的音律偶有偏差，但统治者曾多次派官员修造金石类乐器。北魏初期，在宫中仪式中的宫悬摆放依据魏晋旧制，“钟、磬各十六悬”。[3]到普泰元年（531 年）才有所改变，元孚及祖莹等准备打造十二悬，“今六悬既成，臣等思钟磬各四，鈲镈相从，十六格宫悬已足。”[4]钟磬乐器各四个，可见此类乐器在乐悬中的地位。信都芳将金类乐器分为六类：钟、镈、錞、镯、铙、铎，其特征如下：

表 2-10　信都芳《乐书》中金类乐器[5]

乐器名称	亲族乐器	乐器特征
镈		如钟而大
錞		錞于也，圆如椎头，上大下小，所谓“金錞和鼓”。
镯		钲也，形如小钟，军行为鼓节。
铙		铃而无舌，有柄而执之。 大金铙、小金铙
	金铙（小）	小者似铃，执而鸣之、武舞工人所执，以止鼓也、谓振而退武也
	金铙（大）	像钟形、旁有二十四铙，悬而击之，应音律而和乐也
铎	金铎	形同木铎，以为金舌。……武舞所执，以振武教者也。
	木铎	铃也。主铜为之，以木作舌。故天将以夫子为木铎，言施政教时。天将命以号令天下，文舞所执而鸣之，以振文教。

[1] 王子初：《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003 年，第 359 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 18《元孚传》， 中华书局，1974 年，第 427 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2839 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2840 页。
[5] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 582《乐部》，中华书局，1960 年，第 2595-2600 页。

依据上表可以看出：金类乐器的形状，镈，如钟而大；铎，如大铃；钲，形如小钟；錞于，圆如椎；铙，铃而无舌。六类乐器中唯一有手柄并可以手拿使用的是铙。唯一说明其使用的场合，军队行进时使用的是镯，同时还指出敲击镯类乐器是古代行军时指示进退的重要标志。虽然《乐书》中指出“凡金为乐器有六”，有其共同之处“皆钟之类也”，但实际文中还提到另外两件乐器：铃、钲。由于铃在古代无论民间还是宫廷都是比较常见的器物，在《乐书》中只是作为介绍铙和铎的参照物出现。

虽然在《魏书》中未见錞于的记载，《周书·斛斯征传》对此进行的补充，“又乐有錞于者，近代绝无此器，……徵见之曰：‘此錞于也。’”[1]斛斯徵博览群书且精通音律，当众人都不认识錞于，他能够准确说出其乐曲名称。《乐书》中有关錞于的记载与《周礼·小师》基本相同，只是《乐书》中将錞于的材质记录为铜质的，而《乐书》的记录是此乐器北魏史书中的唯一记载。

《乐书》中不仅介绍六种金类乐器，还出现金类乐器的亲族乐器，如铎的亲族乐器有木铎、金铎。木铎与金铎虽是铎类乐器，除形状相近外还有些区别，木铎以铜制成，用木头做成舌，金铎用金为舌。在《乐书》中，木铎的作用是用来宣政布政，在表演文舞时使用；金铎的作用是用以指挥军队，在表演武舞时使用。

笙镛　北魏宫廷中出现的钟类乐器是笙镛，祖莹依据魏晋乐器制作的规律，使用“五声有节，八音无爽，笙镛和合，”笙镛是一件乐器，《宋书》记载：“钟者，《尔雅》云大钟曰镛。《书》曰‘笙镛以间’”[2]而笙镛则是特县之钟，以此推知笙磬为特县之磬。

铜钹　在安国乐中出现铜钹，此乐器非中原乐器，通典记载：“铜钹，亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起如浮沤，贯之以韦，相击以和乐也。南蛮国大者圆数尺”　。[3]可知铜钹是出自西戎或南蛮地区的乐器，两手相击以起到应和音乐的作用。

北魏宫廷中多次谈及鼓吹事宜，鼓属于典型的革类乐器。刘芳自从献春奉

[1] [唐]令狐德棻：《周书》卷 26 《斛斯征传》，中华书局，1971 年，第 432 页。
[2] [梁]沈约：《宋书》卷 19《乐志》，中华书局，1974 年，第 554 页。
[3] [唐]杜佑：《通典》卷 144《乐》，中华书局，1988 年，第 3673-3674 页。

旨开始“教文武二舞及登歌、鼓吹诸曲。”[1]鼓吹诸曲必然要使用鼓类乐器和吹管类乐器。

雷鼗 在北魏祭祀时使用雷鼗，员外郎崔逸认为按照《周礼》的规定，“当祭之日，雷鼓雷鼗，八面而作，犹不妨阳。”[2]《太平御览》引《乐书》中只提到一件革类乐器：“雷鼗者，《周礼》‘瞽蒙播鼗’。鼗如鼓而小，以木贯之，作柄。柄各四枚，为八面也。旁以结皮为耳，摇之，还自击。礼书云‘掌之人左手播鼗，右手击鼓’之是也。”[3]雷鼗在周代就已经出现，鼗比普通的鼓要小，用木棒将四个小鼓从中间串到一起，小鼓均为双面鼓，所以雷鼗有八个鼓面。在鼗的两侧用打结的皮绳做耳，一手左右摇动，皮绳自己敲击鼓面发出声响。

在北魏宫廷之中还有一些非中原出产的鼓类：羯鼓、答腊鼓、都昙鼓、毛员鼓、鸡娄鼓等，它们的使用使北魏宫中音乐音响更加丰富。

羯鼓、答腊鼓 羯鼓在北魏宫廷疏勒乐和龟兹乐的表演中均使用，它形状及名称在《通典》曰：“正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。”[4]羯鼓因产自羯而得名。后赵石勒是“上党武乡羯人也。其先匈奴别部羌渠之胄。”[5]童超认为羯人是隶属于匈奴的康居（羌渠）游牧人跟随匈奴南迁，最后迁居在上党武乡一带。[6]这样就可以解释羯鼓在疏勒和龟兹地区出现。羯鼓的鼓身如漆桶，属于双面鼓，因使用两杖击奏发出声音，又称为两杖鼓。敲击羯鼓的槌杖“不绝湿气，而复柔腻”，[7]只有用干燥木料做成的槌杖敲击的鼓声才响亮。羯鼓在战场上经常使用。

答腊鼓与羯鼓有相似之处，“制广羯鼓而短，以指揩之其声甚震，俗谓之揩鼓。”[8]答腊鼓与羯鼓的最主要不同是使用手敲击鼓面出声，它的演奏姿势是一左手撑托，[9]使鼓面保持水平，右手指摩擦或弹指而是其发出声响。它的形制比羯鼓要短些，

都昙鼓 毛员鼓 此两种是北魏宫中龟兹乐表演中使用，两个鼓的形制比

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2833 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志》，中华书局，1974 年，第 2753 页。
[3] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 582《乐部》，中华书局，1960 年，第 2595-2598 页。
[4] [唐]杜佑：《通典》卷 144《乐》，中华书局，1988 年，第 3677 页。
[5] [唐]房玄龄：《晋书》卷 104《石勒载纪》，中华书局，1974 年，第 2707 页。
[6] 童超：《关于五胡内迁的几个考证》，《山西大学学报》，1978 年 4 期。
[7] [宋]陈旸：《乐书》卷 117《乐图论》，文渊阁四库全书。
[8] [宋]陈旸：《乐书》卷 127《乐图论》，文渊阁四库全书。
[9] [日]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962 年，第 85 页。

较相像，都昙鼓的特征是“似腰鼓而，小以槌击之”，毛员鼓“似都昙而稍大”。[1]陈旸认为两鼓均是天竺乐器，而北魏时龟兹乐中有此乐器，应该是该乐器从天竺传至龟兹所得。

担鼓、鸡楼鼓　担鼓通“檐鼓”，但鼓的特点是“如小瓮先冒以革而漆之”。鸡楼鼓因其鼓的形状而“正圆而首尾，可擊之处平可数寸”[2]鸡娄鼓的形状如瓮，鼓身中间有两个环，用绶带相系，使用时系于腋下。鸡娄鼓的演奏姿势是左手持鼗牢，右手击鼓。敲击鸡娄鼓起到规定音乐节奏的作用。

综上，北魏时期的宫廷乐器构成中，包括中原的汉族乐器、亚洲北部的胡族乐器、朝鲜半岛乐器、西亚地区的乐器等。可以看出，在古代丝绸之路音乐文化交流中不仅将南亚、西亚的乐器传播至中国的中原地区，同时也将亚洲各地区的乐器带到朝鲜半岛，促进东北亚音乐文化的交流。

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 127《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [宋]陈旸：《乐书》卷 127《乐图论》，文渊阁四库全书。

第三章　北魏贵族音乐

北魏贵族作为宫廷权利机关的管理者及参与者，为统治者实现北方统一的愿望立下战功。皇帝为表彰他们的显赫战功赐予鼓吹乐，赐乐不仅是一种奖赏，同时也是贵族们身份及地位的象征。贵族群臣在很多场合参与到北魏音乐建设之中，他们很多能够作歌并精通音律。

第一节　贵族的鼓吹赐乐

鼓吹乐作为一种民间乐种，其历史可追溯到汉魏时期。余冠英根据刘瓛《定军礼》的记载认为鼓吹源于汉初的“北狄乐”。[1]鼓吹乐，是以打击乐器与吹奏乐器为主的演奏形式和乐种，它所采用的乐器有鼓、钲、箫、笳等，常有歌唱。以一件管乐器(如唢呐、管、笛、笙)为主奏乐器，和其他管弦乐器、打击乐器进行演奏的民间器乐合奏形式。经历漫长的历史发展，鼓吹乐成为一个较为庞大的“家族”，其中包括多个乐种，并均确立了各自的主奏乐器和定律乐器。

关于鼓吹乐，在《乐府诗集》中曾提出多种解释。其一是依据蔡邕《礼乐志》的内容认为是短箫铙歌，属于军乐。其二是刘瓛认为是笳和箫合奏。其三是《宋书·乐志》指鼓吹是竽和籁两种吹管乐器的合奏，并非箫和鼓的合奏。其四是应劭《汉卤簿图》认为汉代的黄门鼓吹与魏世鼓吹长箫相同。其五是长箫短箫。其六是认为列于殿庭的是鼓吹，行进间的鼓吹称为骑吹，两者曲目不同。《建初录》云：“《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》，皆骑吹曲，非鼓吹曲。”[2]

北魏时期史料中出现“鼓吹” 和“羽葆鼓吹”、“鼓吹一部”三种类型，因《魏书》中并未有在“鼓吹”后加其他数词的情况，所以可以认为鼓吹即鼓吹一部的简称。本文将北魏时期的鼓吹赐乐分为鼓吹和羽葆鼓吹两种形式进行研究。

一、贵族被赐鼓吹

在北魏皇室的丧葬仪式中鼓吹的使用问题，因北海王妃刘氏去世而引发诸多礼官的讨论，其中就涉及鼓吹用乐问题，共有五人参与此次讨论。第一人是

[1] 余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，中华书局，1962 年，第 8 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 16《鼓吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 223-224 页。

太学博士封祖胄，他根据《礼记》认为："明义服葬容有乐理。"[1]即非亲属或非直系亲属服丧的义服之丧，允许有娱乐的音乐。第二人是四门博士蒋雅哲，他认为正常服丧是应该禁止音乐的，但可以根据不同情况使用音乐，同辈人去世禁乐、非嫡系晚辈丧事并不禁止用乐。第三人是国子助教韩神固，他认为鼓吹是作为出入行动的先声，奏乐以清理道路，是用来辨别等级，哀乐不能干扰其中，"谓威仪鼓吹依旧为允。"[2]第四人是兼仪曹郎中房景先，他并不赞成以上三人观点。他认为仪仗鼓吹是国家给予的，不可以因为私事而废止。第五人是秘书监、国子祭酒孙惠蔚。最后，封祖胄等重议得出结论："礼有悬而不乐，今陈之以备威仪，不作以示哀痛。"[3]将乐器摆放出来以显示威仪而不进行演奏，以表示悲痛的心情。是否在丧葬中使用鼓吹最后需皇帝下诏决定。

北魏的贵族大臣被皇帝赏赐鼓吹分为生前鼓吹和死后鼓吹两种。见下表：

表 3-1　用于赏赐贵族的鼓吹

时间	事由	受鼓吹情况	人名	官职	史料来源
生前受赐鼓吹	因军功受奖	鼓吹	长孙翰	平南将军、后为都督北部诸军事、平北将军、真定侯，	《魏书》卷 26《长孙肥传》
			元天穆	太宰	《魏书》卷 14《高凉王孤传》
			元徽	侍中、大司马、太尉公	《魏书》卷 19《城阳王长寿》
		鼓吹一部	元勰	抚军将军	《魏书》卷 21《彭城王勰传》
			王肃	镇南将军，加都督豫、南兖、东荆、东豫四州诸军事	《魏书》卷 63《王肃传》
		后部鼓吹	萧宝夤	侍中、骠骑大将军、仪同三司、大将军尚书令，	《魏书》卷 59《萧宝夤传》
			贺拔胜	东秦三州诸军事、仪同三司、岐州刺史	《魏书》卷 80《贺拔胜传》
			元雍	高阳王雍为丞相	《魏书》卷 9《肃宗纪》
		前后部鼓吹	尔朱荣	天柱大将军	《魏书》卷 10《尔朱荣传》
	出征之前受奖	加鼓吹一部	于烈	领军将军	《魏书》卷 31《于栗磾传》
	身负重任	给鼓吹一部	元幹	征东大将军、司州牧	《魏书》卷 21《赵郡王幹传》
			元详	行中领军	《魏书》卷 21《北海王详传》

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志》，中华书局，1974 年，第 2799 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志》，中华书局，1974 年，第 2799 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 108《礼志》，中华书局，1974 年，第 2801 页。

续表

时间	事由	受鼓吹情况	人名	官职	史料来源
死后授赐鼓吹	因功受奖	鼓吹	元休	大司马	《魏书》卷 19《安定王休传》
	战死沙场	前后部鼓吹	元融	侍中、都督雍华岐三州诸军事、本将军、司空、雍州刺史	《魏书》卷 19《景穆十二王》

上表中生前授赐有 12 人，其中因功受奖的人数较多，有尔朱荣、长孙翰、元勰、王肃、萧宝夤、元天穆、元徽、贺拔胜；出征前授赐的有元详、于烈；身负重任授赐的有元幹。死后赐鼓吹的有因功授赐的元休、战死沙场的元融。表中有鼓吹一部，因北魏所赐鼓吹乐中仅提到鼓吹一部，没有其他数量的鼓吹，所以可以认为鼓吹一部即为鼓吹。

二、贵族被赐羽葆鼓吹

在中国史书中，曾多次出现羽葆、羽葆鼓吹、鼓吹三个词，很多学者将其混淆，其实三者既有联系又有区别。“羽葆”最早见于《汉书》，延寿在东郡时“驾四马，傅总，建幢棨，植羽葆，鼓车歌车。”[1]颜师古解释为：“羽葆，聚翟尾为之，亦今纛之类也。”纛是古代用毛羽做的用在帝王车舆上的饰物。在有鼓车和歌车的队伍中，有羽葆作为装饰。《后汉书》曾出现葆车：“益州传送公孙述瞽师、郊庙乐器、葆车、舆辇，于是法物始备。”李贤解释为：“葆车谓上建羽葆也。合聚五采羽名为葆。”孔颖达认为：“羽葆者，以乌羽注于柄头如盖，谓之羽葆，谓盖也。”[2]可见，羽葆是古代诸侯大臣车舆上的饰物，汉代仪仗队中，它与鼓车和歌车一同使用。

由于鼓类乐器在使用中的不断发展，出现在鼓的上方加上羽葆装饰成为古代革类乐器的新品种——羽葆鼓。“羽葆鼓”的记载最早见于《隋书》：“其大驾鼓吹，并朱漆画。大驾鼓吹、小鼓加金镯、羽葆鼓、铙鼓、节鼓，皆五采重盖，其羽葆鼓，仍饰以羽葆。”[3]古代卤簿仪仗中分为大驾、法架、小架三种形式，因大驾卤簿中有鼓吹，所以史料中所提大驾鼓吹为大驾卤簿鼓吹的简称。在大驾鼓吹中使用的乐器中，鼓有四种类型：小鼓、羽葆鼓、铙鼓、节鼓。虽然“羽

[1] [汉]班固：《汉书》卷 76《韩延寿传》，中华书局，1962 年，第 3214 页。
[2] [宋]范晔：《后汉书》卷 1《光武帝纪》，中华书局，1965 年，第 62 页。
[3] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 382 页。

葆鼓”的史料记载始见于 7 世纪中期成书的《隋书》,但在晋朝官员冬寿墓壁画仪仗队伍中已经出现“羽葆鼓”，其形状与宋代陈旸《乐书》中记载的羽葆鼓完全一致。以此推知，“羽葆鼓”是羽葆和鼓结合而成的一种用于仪仗的打击乐器，最早出现在晋朝。

图 3-1 冬寿墓壁画中骑马鼓吹乐队[1]

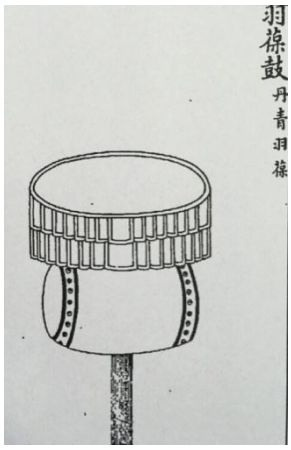


图 3-2 陈旸《乐书》中羽葆鼓[2]

冬寿的墓志铭中记载其生前官职为“使持节都督诸军事平东将军护抚夷校尉”，[3]墓葬建于“永和十三年”，即公元 357 年。冬寿原为慕容皝部下，在慕容皝平定内部叛乱的过程中，佟寿奉命讨慕容仁而战败被俘，咸康二年正月，慕容皝征讨慕容仁，慕容仁败走，其部下均被擒，“寿、充奔高丽。”[4]宿白认为“冬寿晋书、通鉴都作佟寿，这是传写或传刻之误，因为广韵、姓解两书中，都有慕容皝司马冬寿的记载。”[5]则中国史书中记载的佟寿与朝鲜发掘的安岳墓主人冬寿实为一人，于咸康二年（336 年）投奔高句丽，至墓葬修建的 357 年，他在高句丽共生活 21 年。佟寿墓壁画中的仪仗队伍人数达到 250 人，规模之大，在我国古代壁画中实属少见。其中乐工使用的乐器，均为中原乐器，尤其羽葆鼓的出现，为《晋书》16 次出现“羽葆鼓吹”取得合理的解释。

由于赏赐人员的官位、事由均有所不同，所以羽葆鼓吹在北魏出现三种规格：前后部羽葆鼓吹、后部羽葆鼓吹、羽葆鼓吹。北魏贵族受赐羽葆鼓吹的见

[1] [朝鲜]蔡秉瑞：《安岳附近壁画古迹发掘手录》，《亚细亚研究》，1959 年第 12 期。[朝鲜]蔡秉瑞：《安岳地区古墓中的壁画》，《白山学报》，1967 年第 5 期。
[2] [宋]陈旸：《乐书》卷 138《乐图论》，文渊阁四库全书。
[3] [朝鲜]蔡秉瑞：《安岳附近壁画古迹发掘手录》，《亚细亚研究》，1959 年第 12 期。[朝鲜]蔡秉瑞：《安岳地区古墓中的壁画》，《白山学报》，1967 年第 5 期。
[4] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 95《晋纪十七》，中华书局，2012 年，第 3056 页。
[5] 宿白：《朝鲜安岳所发现的冬寿墓》，《文物参考资料》，1952 年第 1 期。

下表：

表 3-2　用于赏赐贵族的羽葆鼓吹

种类	时间	人名	内容	所赠官职	史料来源
前后部羽葆鼓吹	生前授赐	尔朱荣	加前后部羽葆鼓吹		《魏书》卷 74《尔朱荣传》
		元直	赠黄钺、太师、大司马、太尉，加前后部羽葆鼓吹。	太师、大司马、太尉	《魏书》卷 21《彭城王勰传》
		元正	鸾辂九旒、黄屋左纛、前后部羽葆鼓吹。	侍中、都督中外诸军事、大将军、录尚书事	《魏书》卷 21《彭城王勰传》
		刘昶	加以殊礼，备九锡，给前后部羽葆鼓吹。	太傅、领扬州刺史	《魏书》卷 59《刘昶传》
		冯熙	加黄屋左纛，备九锡，前后部羽葆鼓吹，	侍中、都督十州诸军事、大司马、太尉，冀州刺史	《魏书》卷 83《外戚》
		胡国珍	前后部羽葆鼓吹，辒辌车。	持节、侍中、相国、都督中外诸军事、太师、领太尉公、司州牧	《魏书》卷 83《外戚》
		元怿	前后部羽葆鼓吹		《洛阳北魏元邵墓》
	死后被赐	元勰	给銮略九旒、虎贲班剑百人、前后部羽葆鼓吹、辒辌车	持节、都督中外诸军事，司徒公、侍中、太师、	《魏书》卷 21《彭城王勰传》
		刘昶	备九锡，给前后部羽葆鼓吹，	太傅、领扬州刺史，	《魏书》卷 59《刘昶传》
羽葆鼓吹	生前授赐	元谌	加羽葆鼓吹。	使持节、侍中、骠骑大将军、司徒公、冀州刺史	《魏书》卷 21《广陵王羽传》
	死后授赐	尉元	葬以殊礼，给羽葆鼓吹、假黄钺、班剑四十人，赐帛一千匹。		《魏书》卷 50《尉元传》
		元羽	给羽葆鼓吹、班剑四十人。	侍中、太保、司州牧、	《魏书》卷 11《出帝纪》
后部羽葆鼓吹	死后授赐	高树生	后赠假黄钺、侍中、都督中外诸军事，加后部羽葆鼓吹。	侍中、都督中外诸军事	《魏书》卷 32《高湖传》

从上表中可以看出，授赐前后部羽葆鼓吹的人数为 9 人，其中生前授赐为 7 人，死后授赐为 2 人。授赐后部羽葆鼓吹为 1 人，羽葆鼓吹为 3 人，其中生前授赐为 1 人，死后授赐为 2 人。表 3-1 中生前授赐人数约占总人数 86%，死后授赐人数约占 14%。表 3-2 中生前授赐人数约占总人数 61%，死后授赐人数约占 39%。可见，无论是赏赐的鼓吹还是羽葆鼓吹，生前赏赐所占比重较大。

三、鼓吹乐的特征：以北魏考古资料为中心

在北魏墓葬的考古工作中，挖掘出距今最早的北魏鼓吹俑，此记录见于《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，[1]在北魏墓葬中有 12 个墓葬出现鼓吹乐俑，可见北魏时期鼓吹乐是较为常见的乐种。

大同市北魏宋绍祖墓的主人在《魏书》等北朝相关文献中并未记载，所幸可以从墓志铭内容中查找宋绍祖的身世。此墓的建造时间大约是太和元年（477 年），宋绍祖生前曾担任由州刺史、敦煌公、敦煌郡。在《魏书》诸多传记中与宋绍祖经历相近即从敦煌迁至平城的只有宋繇。《魏书》中有《宋繇传》，张庆捷等人认为："绍祖为宋严之子，是敦煌宋氏之裔，其父为宋繇"。[2]宋绍祖墓中出现鼓吹俑 2 件，这类鼓吹俑因头戴鸡冠状帽子被称为鸡冠武士俑。[3]骑马鼓吹俑的两手手心向内，横置于嘴前作吹奏状。从演奏姿势可以推测其使用的乐器是排箫。

西安南郊草厂坡村出土的北朝墓葬，由于墓中出土的文物与在朝鲜发现的晋朝冬寿墓（357 年）中器物十分相似，被认定为北朝早期的墓葬，所以此墓可以说是北魏时期的墓葬。[4]墓葬出土有击鼓俑 1 件、击锣俑 1 件、骑马胡角俑 2 件、骑马击鼓俑 2 件。骑马击鼓俑和骑马胡角俑的出现，说明此墓葬的陪葬乐队有鼓吹乐合奏。

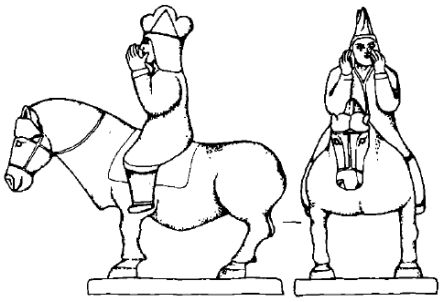


图 3-3 宋绍祖骑马鼓吹俑

图 3-4 西安骑马胡角俑 、击锣俑

大同北魏墓葬位于雁北师院附近，共有墓葬 11 座。M5 中出现鼓吹骑马俑 2 件。其中一个乐俑左手臂弯曲向前，右手臂弯曲，手至口前方。右手在上左手在下，距离有一拳的距离。以两手相配合之手势似为吹奏较长的管乐器。另

[1] 山西省考古研究所、大同市考古研究所：《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》，2001 年第 7 期。
[2] 张庆捷、刘俊喜：《北魏宋绍祖墓两处铭记析》，《文物》，2001 年第 7 期。
[3] 山西省考古研究所、大同市考古研究所：《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》，2001 年第 7 期。
[4] 陕西省文物管理委员会：《西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘》，《文物》，1959 年第 6 期。

一个乐俑双手臂同时弯曲至口前，双手手心相对作扶持状，似为演奏排箫者。[1]

洛阳北魏元邵墓中出现两种鼓吹乐俑的类型：[2]第一种骑马鼓吹俑有4件，乐俑左手扶板鼓，右手似手拿鼓桴进行敲击，扁鼓的大小适宜在马上敲击；第二种是步行击鼓俑3件。乐俑下身穿着长挎，一圆形鼓系于腰间、鼓面为向右侧倾斜，表演者应为两手执鼓棒敲击，这样便于在行进中表演。

图 3-5 雁北师院排箫骑马俑、吹管骑马俑

图 3-6 元邵骑马俑 、击鼓俑

彭阳新集北魏墓中有10件鼓吹乐俑，包括8件吹角俑、击鼓俑1件，持鼓俑1件。[3]8件吹角俑为步行鼓吹俑，所使用的乐器为角，其形制基本相同。演奏者正准备张口吹奏，双手托一长角，角为上粗下细，中间为空心，两端饰朱红色。击鼓俑右臂向上弯曲、右拳心有孔，可推测是鼓者原执鼓桴作击鼓状；持鼓俑则右臂弯曲前伸，左臂处有一扁圆型鼓，推测乐俑右手应作击鼓状。此外，新集墓葬中还有其他鼓吹类乐器：竽、陶鼓。竽1件，整体略呈扇形，竽嘴前伸，竽管上立，嘴、管之间不通气。陶鼓2件，一大一小。陶鼓的鼓面呈圆形，腹部作圆凸状，腹中空且摇之有声。

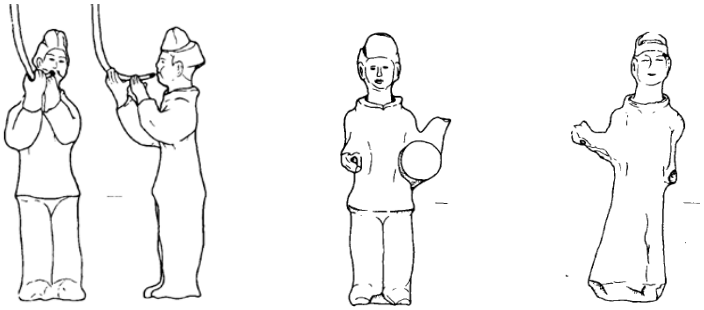
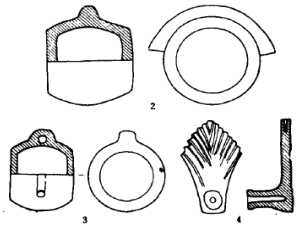


图 3-7 彭阳新集吹角俑、持鼓俑、击鼓佣

[1] 古顺芳：《大同北魏墓葬乐舞俑初探》，《文物世界》，2004 年第 12 月。
[2] 洛阳博物馆：《洛阳北魏元邵墓》，《考古》，1973 年第 4 期。
[3] 宁夏固原博物馆：《彭阳新集北魏墓》，《文物》，1988 年第 9 期。



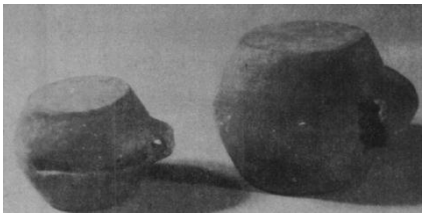


图 3-8 彭阳新集陶鼓，竽、大小陶鼓

山西大同沙岭北魏壁画墓反映北魏太延年间的生活。[1]在壁画墓北壁红线下方有车马出行图，第一排是六名执疆的导骑，第二排是六名吹角的军乐，弯弯的胡角上挂有装饰物，第四行和第五行是抬鼓、吹奏、表演及杂耍的男、女乐伎。

图 3-9 大同沙岭北壁壁画

图 3-10 大同沙岭壁壁画局部（抬鼓、手鼓）

可知在车马出行图中可以看清的乐器有角、抬鼓、手鼓。抬鼓由两人抬着击奏，因鼓比较大不易行进时敲击，所以为此特制几字型鼓架，大鼓悬于中间。

[1] 大同市考古研究所：《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》，2006 年第 10 期。

行进间负责抬鼓的两个乐人均左手执鼓架，为保持平衡，前者用左臂靠在鼓架上，后者应该手拿鼓槌进行敲击。这样既便于敲击也便于行进时表演。在抬鼓者后隔一人是手拿手鼓的乐人。抬鼓者后相隔一人为演奏手鼓者，此人右手执鼓，左手做敲击状。手鼓规格为中型手鼓，边走边击奏。

河北景县北魏高氏墓是高氏群墓，其中高雅墓、高长命、高潭墓均有鼓吹俑，均为步行鼓吹俑。[1]但墓葬建造时间分别为天平四年（537 年）、武定五年（547 年）。高长命墓出土的击鼓俑为 13 件，鼓为圆桶形双面鼓，即典型的小腰鼓。腰鼓斜系于腰的右侧，鼓身向左倾斜。乐俑左臂向上弯曲，右手敲击腰鼓。高雅墓中有击鼓俑 8 件，乐俑将小鼓系于左腰，鼓为扁形圆鼓，鼓面与乐俑的腰带呈垂直方向，双手左右摆动作击鼓状。高潭墓中有击鼓俑 14 件，形状与高雅墓的形制相同。

图 3-11 高长命墓击鼓俑

图 3-12 高雅墓击鼓俑

河南偃师两座北魏墓包括两人，染华墓建成孝昌二年（526年）乐俑7件，所持乐器大多已佚；在联体砖厂二号墓中有鼓俑4 件。[2]乐俑左手举鼗鼓，腰前挎扁形腰鼓，右手作击鼓状。鼗鼓演奏时需手执鼓左右旋转发出声响。在北魏墓葬及壁画中，这是唯一的一人负责两种鼓类乐器的步行鼓吹俑，这是鼓吹俑表演中非常重要的资料。吹箫俑1件，乐俑左手拿排箫放在嘴边作吹奏状。

洛阳孟津北陈村北魏壁画墓中有伎乐俑 5 件，其中击鼓乐俑 4 件，舞俑 1 件。击鼓俑右手放在腹前，鼓为圆形系于腰间，左臂向前弯曲。[3]

[1] 河北省文管处：《河北景县北魏高氏墓发掘简报》，《文物》，1979 年第 3 期。
[2] 偃师商城博物馆：《河南偃师两座北魏墓发掘简报》，《考古》，1993 年第 5 期。
[3] 洛阳市文物工作队：《洛阳孟津北陈村北魏壁画墓》，《文物》，1995 年第 8 期。

图 3-13 偃师鼗鼓俑吹箫俑

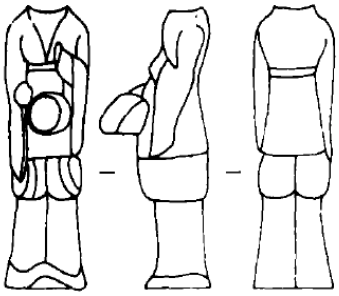


图 3-14 洛阳孟津北陈村击鼓俑

现将以上北魏墓葬壁画中所涉及的鼓吹乐器列表进行对比分析：

表 3-3 北魏墓葬鼓吹乐器

乐俑类型	墓葬	竹类乐器	革类乐器	金类乐器	乐器数量
骑马鼓吹俑	宋绍祖墓	排箫			2
	元邵墓		扁腰鼓		4
	西安南郊草厂坡村	胡角	鼓	锣	6
	雁北师院	排箫、管			2
步行鼓吹俑	高雅墓		扁腰鼓		8
	高长命墓		腰鼓		13
	高潭墓		扁腰鼓		14
	彭阳新集	角、竽、	鼓、陶鼓		13
	元邵墓		扁腰鼓		3
	大同沙岭北魏壁画	角	抬鼓、手鼓		9
	偃师联体砖厂二号墓	排箫	鼗鼓、腰鼓		5
	洛阳孟津北陈村墓		腰鼓		4

从上表中可以看出一下几点：一是北魏墓葬中涉及鼓吹乐器有两种乐俑：骑马鼓吹俑和步行鼓吹俑，其中 4 个墓葬出现骑马鼓吹俑，8 个墓葬出现步行鼓吹俑。二是两种乐俑所用的乐器种类不同，骑马鼓吹俑所用的乐器有竹类、革类、金类乐器；步行鼓吹俑所用的乐器有竹类、革类乐器。上表中竹类乐器中有排箫、角、管、竽四种乐器，排箫和角的出现次数较多。革类乐器中出现鼓、扁型腰鼓、腰鼓、陶鼓、抬鼓、手鼓、鼗鼓七种类型，腰鼓类较多，这也是与鼓吹乐的特点有关。鼓吹表演时多为在马上行进或步行前进，所以要求使用鼓类乐器大多系于腰间，这样演奏者两手均能敲击。表中唯一提到一种金类

乐器是锣。三是表中鼓吹俑的演奏出现多种乐器组合形式：西安南郊草厂坡村墓是竹类、革类、金类三种乐器组合，大同沙岭北魏壁画墓、彭阳新集墓和偃师联体砖厂二号墓为竹类和金类两种乐器组合。

第二节　贵族创作及改编的歌曲

北魏宗室子弟中也有很多喜爱音乐之人，有善吹笛的元英、通晓古琴的元睿、善于鼓琴的元顺、精通音律的元孚等。

一、北魏歌曲的采集及著录

采诗活动最早源自周朝，北魏最早沿用采风制度的是桓帝，之后昭成皇帝也有各方的巡行。其目的就是通过观察各地民风、知盛衰，以反映当地的政治状况，为更好的施政做准备。在孝文帝、宣武帝在位期间，张彝作为采诗官曾做《采诗表》：

臣时忝常伯，充一使之列，遂得仗节挥金，宣恩东夏，周历于齐鲁之间，遍驰于梁宋之域，询采诗颂，研捡狱情，实庶片言之不遗，美刺之俱显。[1]

张彝，宣武初期曾任尚书、侍中，后出任安西将军。遭高肇诬陷被发回洛阳，虽身体偏瘫但仍多次上书，《采诗表》就是为宣武帝上书而写。孝文帝时，因他善于督查，又被重新选用。正是由于北魏时期出现的采诗活动，才有一百五十章的《真人代歌》。

北魏初期，鲜卑语是官方语言，《隋书·经籍志》："后魏初定中原，军容号令，皆以夷语。后染华俗，多不能通，故录其本言，相传教习，谓之'国语'。"[2]政府部门专门设置翻译官。"复尚书三十六曹，曹置代人令史一人，译令史一人，书令史二人。"[3]鲜卑人亦有自己的文字，"孝文帝命侯伏侯可悉陵，以夷言译《孝经》之旨，教于国人，谓之《国语孝经》。令取以附此篇之末。"[4]《隋书》所载与鲜卑语和鲜卑歌词有关的的书籍有："《国语》十五卷、《国语》十卷、《国语物名》四卷、《国语真歌》十卷、《国语杂物名》三卷、《国语十八传》一卷、

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 64《张彝传》，　中华书局，1974 年，第 1431 页。
[2] [唐]魏徵等：《隋书》卷 32《经籍志》，中华书局，1973 年，第 947 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 113《官氏志》，　中华书局，1974 年，第 2973 页。
[4] [唐]魏徵等：《隋书》卷 32《经籍志》，中华书局，1973 年，第 935 页。

《国语御歌》十一卷、《国语号令》四卷、《国语杂文》十五卷、《鲜卑语》五卷、《鲜卑语》十卷。”[1]以上 11 本鲜卑语书籍共计 83 卷，其中歌曲方面有《国语真歌》、《国语御歌》两书共计 21 卷，足以说明北魏时期歌曲数量相当丰富，这些当都是用鲜卑语言文字记录的歌曲集。只可惜现在仅能知道书籍的名称，具体内容没有流传下来。

北魏时收集的民间歌曲大部分保存在乐府之中，按不同内容进行分类：

太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰:“今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名，后致亡失，今辄条记，存之于乐府。”莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗、四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意。又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之。乐署今见传习，其中复有所遗，至于古雅，尤多亡矣。[2]

北魏时期的杂曲有五百首，分为雅乐类、郑声类、谣俗类、四夷杂歌四类，但大多曲名已经遗失，只能逐条记录存于乐府。这些歌曲“声有七声，调有七调，以今七调合之七律”，[3]看来歌曲中已经使用七个音即黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟构成的旋律音阶，调式也根据这七个音形成宫调、商调、角调、变徵调、徵调、羽调、变宫调七调。北魏时期高闾和陈仲儒沿用的是京房六十律，而非上文中所提到“七律”，所以“七律”应是指歌辞的特征。

二、贵族创作及改编歌曲

在北魏时期很多贵族不仅爱好音乐而且精通音律，高允、温子昇等人均创作或改编过歌曲。

《先秦汉魏晋南北朝诗》中记载了大量北魏时期汉族士人的诗歌，而其中收入《乐府诗集》的就有许多首，创作歌曲见于著录最多的应是温子昇。温子昇青年时就显示出过人文采，孝明帝熙平初年，通过全国选拔召为御史。他的音乐才华虽无记载，但从他创作的歌曲可见水平。

[1] [唐]魏徵等：《隋书》卷 32《经籍志》，中华书局，1973 年，第 945 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2843 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2843 页。

表 3-4　温子昇所作歌曲

音乐类型	作品名	内容	史料来源
鼓角横吹曲	《白鼻騧》	少年多好事，揽辔向西都。 相逢狭斜路，驻马诣当垆。	《乐府诗集》卷25 《横吹曲辞》
杂曲歌辞	《结袜子》	谁能访故剑，会自逐前鱼。 裁纨终委箧，织素空有馀。	《乐府诗集》卷74 《杂曲歌辞》
	《安定侯曲》	封疆在上地，钟鼓自相和。 美人当窗舞，妖姬掩扇歌。	
	《敦煌乐》	客从远方来，相随歌且笑。 自有敦煌乐，不减安陵调。	《乐府诗集》卷78 《杂曲歌辞》
	《相国清河王挽歌》	高门讵改辙。曲沼尚馀波。 何言吹楼下。翻成薤露歌。	《先秦汉魏晋南北朝诗》北魏诗 卷二
	《凉州乐歌》二首	远游武威郡。遥望姑臧城。 车马相交错。歌吹日纵横。 路出玉门关。城接龙城坂。 但事弦歌乐。谁道山川远。	

温子昇创作、改编的歌曲《白鼻騧》属于鼓角横吹曲。关于横吹曲的来源及使用乐器等问题在《乐府诗集》中有所记载，按乐器使用的不同将横吹曲分为鼓吹和横吹两类：

有簫笳者为鼓吹，……有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也……后魏之世，有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。[1]

横吹和鼓吹在乐器使用上有所不同：鼓吹使用吹管乐器簫和笳，横吹使用打击乐器鼓以及吹管乐器角。横吹曲在北魏时期的代表音乐是《簸逻回歌》，此歌的伴奏乐器为大角，可以说北魏时期的横吹曲使用大角作为吹管乐器，是这时期横吹曲的特征之一。角是流传于北方游牧民族的古代吹奏乐器，最初用动物天然的角吹奏，后用竹、木、皮革、铜等材料制作。[2]第二章中已论述簸逻回为大角，《簸逻回歌》即为使用大角演奏的歌曲。除此之外史书中还记载胡角："胡角者，

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 21《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 309 页。
[2] 中国艺术研究院音乐研究所：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1984 年，第 192 页。

本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。”[1]胡角最早是指胡笳，后逐渐应用于横吹之中，有双角演奏。谭润生认为所谓胡角则包括“胡笳”、“叉嘴笛”等胡乐在内。[2]《律吕正义后编》认为：“胡角本应胡笳之声，通长鸣中鸣，……其大者名簸逻回。”[3]因乐器角本身出自胡族，所以把大胡角称为簸逻回，与《旧唐书》并不矛盾。所以北魏的横吹曲应该是使用大胡角伴奏。

横吹曲中的革类乐器鼓，《晋书》介绍为：“鼓，案《周礼》‘以鼗鼓鼓军事’”。[4]陈旸《乐书》认为鼗鼓：“鼓之小者谓之应，大者谓之鼗，……《周礼》：‘鼓长八尺，面四尺，中围加三之一，谓之鼗鼓。’则所谓鼗鼓者大鼓而已。”[5]陈旸指出鼗鼓军事是白天两军作战时所敲之鼓，而不是夜里警示大家的鼜鼓。

温子昇的《白鼻騧》记录于《乐府诗集》中的梁鼓角横吹曲，王运熙认为梁角横吹曲中采集了十六国至北魏时期少数民族的歌曲，[6]记载梁鼓角横吹曲共有六十六曲。北魏时期出现的《高阳乐人歌》以及温子昇创作的《白鼻騧》就在其中。《古今乐录》是陈朝沙门智匠所编，因此书已佚只能根据《乐府诗集》所引内容再现梁乐府记录的内容。其中书中记载鼓角横吹曲是从北方传入梁朝后乐府其中。由此推知，《白鼻騧》也是由鼓、大胡角两类乐器伴奏完成。

《相国清河王挽歌》是温子昇悼念清河王元怿的挽歌，最后一句称“翻成薤露歌”。薤露是古代挽歌的曲调。晋崔豹《古今注》:“至孝武时，李延年乃分二章为二曲，薤露送王公贵人，蒿里送士大夫庶人。使挽柩者歌之，世呼为挽歌，亦谓之长短歌，言人寿命长短定分不可妄求也。”[7]温子昇此作，很可能是对当时贵族送葬挽歌《薤露》的改编。

高允“性好音乐，每至伶人弦歌鼓舞，常击节称善。”[8]高允创作及改编的两首歌曲《罗敷行》、《王子乔》属于相和歌辞。

高允的《罗敷行》是根据古辞《陌上桑》的内容而创作。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“《陌上桑》，歌瑟调。古辞《艳歌罗敷行》、《日出东南隅篇》。”

[1] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 715 页。
[2] 谭润生：《北朝民歌》，台北东大图书公司，1997 年，第 49 页。
[3] [清]允禄、张照编：《律吕正义后编》卷 70《乐器考》，文渊阁四库全书。
[4] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 715 页。
[5] [宋]陈旸：《乐书》卷 117《乐图论》，文渊阁四库全书。
[6] 王运熙：《梁鼓角横吹曲杂谈》，《楚雄师专学报》，1995 年第 4 期。
[7] [晋]崔豹：《古今注》卷中，商务印书馆，1956 年，第 12 页。
[8] [北齐]魏收：《魏书》卷 48《高允传》，中华书局，1974 年，第 1089 页。

[1]《晋书·乐志》曰："相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。"[2]相和歌是汉代的旧歌，歌曲演唱时使用丝类和竹类乐器进行伴奏，此外演唱者边唱边用打击乐器节进行伴奏。北魏的相和歌可以说是继承汉魏以来的音乐。《旧唐书》曰："平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。"[3]《陌上桑》的歌曲为相和歌三调之一的瑟调，《乐府诗集》对瑟调的解释为："古辞《罗敷艳歌行》是也，其六曲今不传……其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永录云：'未歌之前有七部，弦又在弄后。晋、宋、齐止四器也。'"[4]《罗敷艳歌行》、《艳歌罗敷行》应为同一作品，由六首歌曲组成。乐器共有七种分为四类：竹类乐器有笛；丝类乐器有琴、瑟、筝、琵琶；匏类乐器有笙；打击乐器节。高允根据《陌上桑》改编的《罗敷行》内容与其相近，运用瑟调，有丝竹等七种乐器伴奏表演。

高允创作的歌曲《王子乔》是根据刘向《列仙传》的内容而写。魏晋时期也有此内容的音乐，句式不规则。高允的《王子乔》从规整的歌辞可以看出，其歌曲曲式是由规则的，即两短一长的曲式结构。歌辞如下：

王少卿，王少卿，超升飞龙翔天庭。遗仪景，云汉酬，光鹜电逝忽若浮。[5]

《王子乔》是相和歌辞中的吟叹曲，有学者认为吟叹曲当是以吟、叹为曲体曲名的一类歌曲。[6]最早记录吟叹曲的是成书于西晋至刘宋间的《歌录》："吟叹四曲：《王昭君》、《楚妃叹》、《楚王吟》、《王子乔》，皆古辞。荆王子乔，其辞犹存。"[7]在四首吟叹曲中只有《王子乔》的歌辞保留下来。高允创作的《王子乔》是根据王子乔的故事改编的吟叹曲。

此外，《乐府诗集》中还记载高孝纬的《空城雀》，祖叔辨的《千里思》等等。这些都是当时士人的诗作，但同时也是《乐府诗集》中的乐府民歌。这些民歌涉及内容丰富多彩，有描写青年人趣事、旅人远行以及相思的内容。

当然，鲜卑族民间流传的歌谣数目众多，可惜的是大多已经失传，上文中的几首仅仅是笔者列举的几个代表。《乐府诗集》中还是有许多其他鲜卑族民歌

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 28《相和歌辞》，中华书局，1979 年，第 410 页。
[2] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 716 页。
[3] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1063 页。
[4] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 36《相和歌辞》，中华书局，1979 年，第 535 页。
[5] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 29《相和歌辞》，中华书局，1979 年，第 438 页。
[6] 王传飞：《相和歌辞研究》，首都师范大学博士论文，2006 年，第 48 页。
[7] [梁]萧统编，李善注《文选》卷 18，潘岳《笙赋》注引《歌录》，上海古籍出版社，1986 年，第 859 页。

的，像《咸阳王歌》、《高阳乐人歌》这些都是鲜卑贵族府中的乐人创作的民歌，在当时也属于乐府名篇。

三、流传在贵族家伎中的歌曲

北魏时，王公贵族蓄养女伎十分普遍。在《洛阳伽蓝记》中记载洛阳城南有调音、乐律二里。在这里居住的人员知晓丝竹讴歌，其时最著名的妙伎均出自这里。元雍府中不仅有大量女伎，同时在他出入中也有音乐相伴："出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，笳声哀转。入则歌姬舞女，击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日。"[1]从他出行的仪式中可以看到有铙、笳、筑、笙等乐器，属于丝类、金类、匏类三类乐器组合、由歌舞女乐相伴，可见在用乐规格方面是比较高的。薛真度"有女妓数十人，每集宾客，辄命奏之，丝竹歌舞。"[2]薛真度的庶长子还将他父亲十余伎人并乐器献给世宗。北魏高允性好音乐，当他告老还乡时皇帝念及他家境贫寒又喜爱音乐，"令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志。"[3]北魏河间王元琛有"妓女三百人，尽皆国色。"[4]元琛府中有蓄养女伎，每当回见宗室或客人"又陈女乐及诸名马。"[5]元琛将这些女乐和名马作为一种财富进行炫耀。金秋认为这一时期女乐的特点有三：一是女乐的形体、容貌、舞姿、表演超过前代；二是女乐作为家私成为斗富的财产；三是女乐表演绮丽多姿，有继承前代的民间俗乐和舞蹈，还有北边游牧民族带来的胡乐胡舞。[6]家伎中流传的歌曲在史书中至少可以查到以下各篇。

《中山王乐》 此歌是京都仕女为献媚孝文帝，为其宠臣王睿所作。《魏书》记载："又诏褒睿，图其捍虎状于诸殿，命高允为之赞。京都士女谄称睿美，造新声而弦歌之，名曰《中山王乐》。诏班乐府，合乐奏之。"[7]太和二年（478 年），孝文帝和文明太后率百官和诸方来客到兽园参观，有"逸虎"突然跑到诸臣面前，马上就要到皇帝面前，左右侍卫都慌张不知所措，"睿独执戟御之，虎乃退去。故亲任转重。"[8]文明太后作为奖励曾为王叡建造房舍，等建成后，孝文

[1] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 138 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 61《薛真度传》，中华书局，1974 年，第 1357 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 48《高允传》，中华书局，1974 年，第 1088 页。
[4] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 164 页。
[5] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 165 页。
[6] 金秋：《中华传统文化与舞蹈》，中国社会科学出版社，2006 年，第 171 页。
[7] [北齐]魏收：《魏书》卷 93《王睿传》，中华书局，1974 年，第 1990 页。
[8] [北齐]魏收：《魏书》卷 93《王睿传》，中华书局，1974 年，第 1988 页。

帝及太后率文武百官前来祝贺。当王叡四十八岁去世时，高祖和文明太后都亲临悲伤，为纪念王叡造新声而弦歌《中山王乐》。《中山王乐》是由仕女所做，并下诏乐府的乐队进行演奏，王叡受宠程度可想而知。仕女通过演出《中山王乐》达到讨好孝文帝和文明太后的作用。

《咸阳王歌》 据说此歌是咸阳王元禧的宫女所作。元禧“性骄奢，贪淫财色，姬妾数十，意尚不已”。[1]元宏死后，元洛临政，禧意不安。因谋反事泄，偷渡洛水，被擒赐死。此歌见《魏书》卷二十一上《献文六王列传》：

可怜咸阳王，奈何作事误？金床玉几不能眠，夜蹋霜与露。

洛水湛湛弥岸长，行人那得渡。[2]

《咸阳王歌》的歌辞是元禧生前的写照。关于此歌的创作者是“后宫人为之歌”，一方面看出元禧府中乐人对主人发自内心的思念，另一方面则反映出乐人有较高的音乐创作水平。作品“流至江表，北人在南者，虽富贵，弦管奏之，莫不洒泣”。[3]可见该作品在流传到江表以后，歌曲并非无伴奏的徒歌，而是与弦乐和管乐共同伴奏，所听之人无不为其艺术感染流泪。

《高阳乐人歌》 高阳王和咸阳王都是献文帝儿子，孝庄初年，高阳王元雍在河阴遇害。《乐府诗集》载《高阳乐人歌》共有两首：

可怜白鼻騧，相将入酒家。无钱但共饮，画地作交赊。

何处蹀觞来？面颊色如火。自有桃花容，莫言人劝我。[4]

《乐府诗集》记载《高阳乐人歌》的歌曲种类属于梁鼓角横吹曲，吴大顺认为《高阳乐人歌》产生于元魏太和、永安年间，属拓跋鲜卑歌曲。[5]《古今乐录》记载：“魏高阳王乐人所作也，又有《白鼻騧》，盖出于此。”[6]王淑梅认为此歌是高阳王乐人所作《高阳乐人歌》中唱到的嗜酒的醉汉。[7]可知这首歌曲是元雍府中的乐人创作，此歌是产生于北魏后流传到梁朝。元雍是喜爱音乐又比较奢侈的皇室贵族，出入均有乐队相伴。作品主要是描写了下层士兵的生活状态，具有浓郁的民歌风味。第一首描述一个兵士无钱饮酒，却能酩酊大醉的

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 21《咸阳王禧传》，中华书局，1974 年，第 537 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 21《咸阳王禧传》，中华书局，1974 年，第 539 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 21《咸阳王禧传》，中华书局，1974 年，第 539 页。
[4] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 25《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 371-372 页。
[5] 吴大顺：《论“北狄乐”的发展与变迁》，《船山学刊》，2008 年第 3 期。
[6] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 25《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 371 页。
[7] 王淑梅：《北朝乐府诗研究》，社会科学文献出版社，2013 年，第 303 页。

生活情节，意趣盎然。第二首如同续篇，诗人运用民歌惯常的问答形式，记叙那位喝得醉然醉的兵士和妻子的对话，特具风韵，生活气息相当浓厚。

综上，贵族创作及改编的歌曲按曲调分为三类：鼓角横吹曲、相和歌辞，杂曲歌辞。前两类均有乐器伴奏，鼓角横吹曲《白鼻騧》由打击乐和吹管乐伴奏；相和歌辞《罗敷行》、《王子乔》是由弹拨乐、吹管乐、打击乐伴奏。贵族府中的乐人所创作歌曲按内容分为两类：一是赞颂、怀念主人的歌曲，一是献媚皇族的歌曲。由此反映出北魏贵族及乐人的音乐水平，其创作丰富了北魏音乐内容。

第四章　北魏民间音乐

在北魏音乐历史发展过程中，除宫廷音乐外还存在民间音乐和宗教音乐。而民间音乐主要包括流传于北魏的前朝民间音乐、器乐曲，以及在北魏期间产生的歌曲。

第一节　前朝音乐在北魏的流传

一、前朝民歌在北魏宫廷中的流传

北魏的宫廷音乐有中原地区的音乐，也有边疆地区的音乐。天兴元年（398）“备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲”[1]。孝文帝、宣武帝两位皇帝又将江左所传中原旧曲，及江南吴歌、荆楚西声增列于四时飨宴乐之中。太和初（477），“方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。”[2]这些音乐有许多是从前的民歌。

（一）鲜卑民歌

有关鲜卑族“歌舞”方面最早的记载与丧葬有关，《三国志》中记载：“贵兵死，敛尸有棺，始死则哭，葬则歌舞相送……至葬日，夜聚亲旧员坐，牵犬马历位，或歌哭者……”。[3]在原始的鲜卑人丧葬仪式中就有“歌舞相送”和“歌哭”的习俗。出土墓葬中也有乐俑作为陪葬。1977 年，在呼和浩特市南四十公里处出土的北魏盛乐古城遗址中有八件“女舞乐俑”，其造型生动，其中包括有吹、弹、舞等造型，将北魏初期的音乐舞蹈艺术展现给世人。在北魏道武帝天兴元年宫廷中出现《真人代歌》，“凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。”[4]这 150 首歌曲大多属于北魏建国前已在鲜卑人流传的民歌。

《真人代歌》中最典型的鲜卑民歌当数《吐谷浑》，出自东部鲜卑的慕容部。

《晋书·吐谷浑传》记载：

吐谷浑，慕容廆之庶长兄也，其父涉归分部落一千七百家以隶之。及涉归

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[3] [晋]陈寿：《三国志》卷 30《鲜卑传》，中华书局，1982 年，第 832-833 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。

卒，廆嗣位，而二部马斗，廆怒曰："先公分建有别，奈何不相远离，而令马斗！"吐谷浑曰："马为畜耳，斗其常性，何怒于人！乖别甚易，当去汝于万里之外矣。"于是遂行。廆悔之，遣其长史史那楼冯及父时耆旧追还之。吐谷浑曰："先公称卜筮之言，当有二子克昌，祚流后裔。我卑庶也，理无并大，今因马而别，殆天所启乎！诸君试驱马令东，马若还东，我当相随去矣。"楼冯遣从者二千骑，拥马东出数百步，辄悲鸣西走。如是者十余辈，楼冯跪而言曰："此非人事也。"遂止。鲜卑谓兄为阿干，廆追思之，作《阿干之歌》，岁暮穷思，常歌之。[1]

吐谷浑率部西迁之后，其后裔建立政权，史称吐谷浑。吐谷浑政权最强盛时的疆域，东起今甘肃南部、四川西北、南抵青海南部，西到今新疆若羌、且末、北祁连山与河西走廊连接。吐谷浑政权从叶延时起到公元 663 年被吐蕃攻灭为止，前后共 300 余年。

《太平御览》引《十六国春秋》慕容廆："追悔之作《吐谷浑阿于歌》（"于"当为"干"之讹）"。[2]由此，黎虎认为《吐谷浑》、《阿于歌》即为《吐谷浑阿干歌》的简称，[3]也就是说，北魏宫廷中演唱的《真人代歌》中的《吐谷浑》，即慕容廆创作的《阿干之歌》。歌名翻译成汉语就是《兄之歌》或《吐谷浑兄之歌》。[4]

关于《吐谷浑》或《阿干之歌》的创作时间，应在吐谷浑率部西迁之后。但吐谷浑西迁的时间学者看法不一，黎虎认为吐谷浑的西迁时间为西晋太康十年（289）之后，[5]王仲荦则认为是西晋武帝太康六年（285 年）以后，[6]周伟洲认为是在太康四年至太康十年（283-289 年）之间。[7]曹道衡在《南北朝文学编年史》中认为此歌的创作于太康中后期（284—289）。[8]阿尔丁夫认为，"基本上是公元二八六年下半年之后，二八九年五月之前，慕容廆为追思西去的长兄吐谷浑而作。"其传入吐谷浑的时间应在公元 329－423 年之间。[9]可以说，《吐谷

[1] [唐]房玄龄：《晋书》卷 97《吐谷浑传》，中华书局，1974 年，第 2537 页。
[2] [北宋]李昉等：《太平御览》卷 794《四夷部》，中华书局，1960 年，第 3525 页。
[3] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[4] 吕一飞：《胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响》，书目文献出版社，1994 年，第 160 页。
[5] 黎虎：《慕容鲜卑音乐论略》，《中国史研究》，2000 年第 2 期。
[6] 王仲荦：《魏晋南北朝史》，上海人民出版社，1980 年，第 683 页。
[7] 周伟洲：《吐谷浑史》，宁夏人民出版社，1985 年，第 3 页。
[8] 曹道衡、刘跃进：《南北朝文学编年史》，人民文学出版社，2000 年，第 3 页。
[9] 阿尔丁夫：《关于慕容鲜卑<阿干之歌>真伪及其他》，《青海社会科学》，1987 年第 1 期。

浑》歌曲的创作应该是 3 世纪 80 年代，最初名为《阿干之歌》，首先是在慕容鲜卑人中间流传，在近半个世纪之后，始传入西迁后建立政权的吐谷浑部之中。北魏从何接受此歌已不可考。

史称“知此歌是燕、魏之际鲜卑歌。歌辞虏音，竟不可晓。”[1]知此歌曲一直是用鲜卑语演唱的。《唐会要》卷 33《四夷乐》记载：“吐谷浑亦鲜卑别种之一，歌曲皆鲜卑中出也，但音不可晓耳，与《北歌》较之，其音异。”[2]证明此歌的曲调与典型的“北歌”也就是拓跋鲜卑的民歌存在一定的差异，反映出鲜卑各部在音乐文化上存在自己的特色。

陈澄之《伊犁烟云录》记载，在甘肃兰州附近的阿干镇一带，曾流行一首《阿干之歌》，并认为此歌为当年慕容廆所作。其歌辞曰：

阿干西，我心悲，阿干欲归马不归。为我谓马何太苦？我阿干为阿干西。

阿干身苦寒，辞我土棘住白兰。我见落日不见阿干，嗟嗟!人生能有几阿干！[3]

但周建江已论述此歌纯粹是后人的伪造。[4]

（二）其他民族民歌

在后世流传的《真人代歌》中除有鲜卑族民歌外，还有其他民族民歌，主要包括《部落稽》、《企喻》、《巨鹿公主》。

部落稽，也是民族名，有史料写成步落稽。《周书·异域传》：

稽胡一曰步落稽，盖匈奴别种，刘元海五部之苗裔也。或云山戎赤狄之后。自离石以西，安定以东，方七八百里，居山谷间，种落繁炽……又与华民错居，其渠帅颇识文字。然语类夷狄，因译乃通。[5]

部落稽是南北朝至隋唐时期活跃于秦晋地区的杂种胡，其民族成分主要包括塞南匈奴、西域胡、山戎白狄三大族源。[6]《旧唐书·音乐志》载：“北狄乐，其可知者鲜卑、吐谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。”[7]北狄乐的特征也就是部落稽的音乐特征—马上乐。因其使用的语言是夷狄之语，后世流传下来的《部落稽》也同样是歌辞不可解，可以肯定的是，《部落稽》应是部落稽族的民歌；

[1] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1072 页。
[2] [北宋]王溥：《唐会要校证》卷 33《四夷乐》，三秦出版社，2012 年，第 535 页。
[3] 陈澄之：《伊犁烟云录》，中华建国出版社，1948 年，第 23 页。
[4] 周建江：《关于<阿干之歌>的若干问题》，《青海师范大学学报》，1995 年第 1 期。
[5] [唐]令狐德棻：《周书》卷 49《异域传》中华书局，1974 年，第 896-897 页。
[6] 吕思静：《稽胡史研究》，华中师范大学硕士学位论文，2012 年，第 1 页。
[7] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1071 页。

若是从部落稽的族源的角度分析，此歌或许与匈奴族民歌有关系。一般认为，部落稽的语言属于阿尔泰语系的突厥语族，鲜卑语属于阿尔泰语系的蒙古语族，因此，“歌词虏音”的《真人代歌》，其歌词很可能并不完全出自鲜卑语，而是杂有蒙古语族、突厥语族相关语言的词汇，因此增加了理解的难度，使中原汉人“不可晓解”了。

《企喻》，在《乐府诗集》中记录四首《企喻歌》，同时引《古今乐录》曰：“《企喻歌》四曲，……按《企喻》本北歌”，其前两首内容为：

男儿欲作健，结伴不须多。鹞子经天飞，群雀两向波。

放马大泽中，草好马著膘。牌子铁裲裆，乍互鉾鶡尾条。[1]

苻融是十六国时期前秦苻坚之弟，四首《企喻歌》中至少有一首能确定是氐族苻融所作，换言之，《真人代歌》中有氐族民歌《企喻》。因苻融在淝水之战（383）中战亡，此歌为前秦时期的氐族歌曲。

《巨鹿公主》　此歌仅在《旧唐书》中有所记载，并表明是姚苌时期的歌曲。“梁有《钜鹿公主歌辞》，似是姚苌时歌，其词华音，与北歌不同。”姚苌是后秦武昭帝，其民族为羌族，所以《巨鹿公主》歌曲为后秦时期的羌族歌曲。

官家出游雷大鼓，细乘犊车开后户。

车前女子年十五，手弹琵琶玉节舞。

巨鹿公主殷照女，皇帝陛下万几主。[2]

此歌曲共三首，其中第三首中有巨鹿公主字样，故称为《钜鹿公主歌辞》，史书中提到的《巨鹿公主》和《钜鹿公主歌辞》应为同一作品。歌词是用汉语演唱，因北歌使用虏音演唱，所以《巨鹿公主》才与北歌不同。

二、前朝音乐在北魏贵族中的流传

《陇上声》　《洛阳伽蓝记》记载：“（河间王琛）有婢朝云，善吹篪，能为《团扇歌》、《陇上声》”[3]，并能使羌人闻之流泪。《陇上声》是兴起于十六国时期的歌曲。据《晋书》记载：“曜亲征陈安，围安于陇城。安频出挑战，累击败之，斩获八千余……安善于抚接，吉凶夷险与众同之，及其死，陇上歌之曰：

[1] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 25《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 362-363 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 25《横吹曲辞》，中华书局，1979 年，第 364-365 页。
[3] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 164 页。

‘陇上壮士有陈安，驱干虽小腹中宽，爱养将士同心肝。驨骢父马铁瑕鞍，七尺大刀奋如湍，丈八蛇矛左右盘，十荡十决无当前。战始三交失蛇矛，弃我驨骢窜严幽，为我外援而悬头。西流之水东流河，一去不还奈子何！’曜闻而嘉伤，命乐府歌之。”[1]

在北魏时期被作为鼓舞士气的代表战歌。这首辞对陈安的勇武形象作了详尽的刻画。骏马、壮士、宝刀、长矛为战胜敌人准备了优越的物质条件，而陈安十荡十决的勇武、视死如归的信念，则更容易激发战士一种积极应战的决死勇气。

《团扇歌》　为晋朝歌曲。《乐府诗集》引《古今乐录》曰：

吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，令有笙、筝。其曲有《命啸》吴声游曲半折、六变、八解，《命啸》十解。存者有《乌噪林》、《浮云驱》、《雁归湖》、《马让》，余皆不传。吴声十曲：……十曰《团扇郎》，并梁所用曲。[2]

关于此歌的创作背景，《晋书》记载：“《团扇歌》者，中书令王珉与嫂婢有情，爱好甚笃，嫂捶挞婢过苦，婢素善歌，而珉好捉白团扇，故制此歌。……凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。又有因丝竹金石，造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也。”[3]可知，《团扇歌》是吴声十曲中的第十首。“初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声役……及江南吴歌、荆楚四声，总谓《清商》。”[4]按照吴声歌所使用的乐器，在表演《团扇歌》时也应使用篪、箜篌、琵琶、笙、筝。这六种乐器中有吹管乐器篪、笙，弹拨乐器箜篌、琵琶、筝。这就能解释《晋书》所使用的管弦、丝竹乐器的具体种类。

笛曲《壮士歌》、《项羽吟》　范祥雍认为《陇上声》就是《壮士歌》，后改编成笛曲《壮士曲》。晋朝的《陇上声》也传到北魏，同样作为在作战过程中具有鼓舞将士的歌曲。在洛阳南部有调音、乐律两个里弄，这里所居住的人都会丝竹讴歌，当时著名的乐伎都在这里。《洛阳伽蓝记》云：“有田僧超者，善吹笳，能为《壮士歌》、《项羽吟》，征西将军崔延伯甚爱之。”[5]崔延伯是北魏名

[1] [唐]房玄龄：《晋书》卷 103《刘曜载记》，中华书局，1974 年，第 2694 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 44《清商曲辞》，中华书局，1979 年，第 640 页。
[3] [唐]房玄龄：《晋书》卷 23《乐志》，中华书局，1974 年，第 717 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
[5] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 158 页。

将、屡立战功，“高祖深嘉之，常为统帅。胆气绝人，兼有谋略，所在征讨，咸立战功。”[1]北魏崔延伯曾率军五万征讨万俟丑奴，“(田)僧超吹《壮士笛曲》于后，闻之者懦夫成勇，剑客思奋。”崔延伯每战必胜，主要因了田僧超吹笳对北魏军人士气的激发。显然，这有一定的夸张成分，但是不可否认这首战歌具有激发士气的功能。

《项羽吟》可能与项羽垓下之战有关。当项羽在垓下被汉军重重围困，夜闻汉军四面皆楚歌，他在帐中饮酒有美人虞姬相伴、常骑骏马相随，乃悲歌慷慨，自为歌诗曰：

力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。

骓不逝兮可奈何！虞兮虞兮奈若何！[2]

项羽所作歌曲被在《乐府诗集》，命名为《力拔山操》。此歌后改编为古琴曲，按《琴集》有《力拔山操》，项羽所作也。近世又有根据此内容创作的《虞美人曲》。后世又有无名氏写的《项王歌》：“无复拔山力，谁论盖世才。欲知汉骑满，但听楚歌哀。悲看骓马去，泣望舣舟来。”[3]

《壮士歌》、《项羽吟》这两首歌曲是征西将军崔延伯非常喜爱的作品，《壮士歌》主要是能为鼓舞士气而用。《项羽吟》其内容无法考知，但作为征西将军喜爱用于军队的作品，不是取其项羽被困时的悲凉感慨，意在赞颂他在重重围困之下能突破重围英勇作战的精神。

琴曲《绿水》、《火凤》 高阳王钟爱音乐北魏有名，他府里女伎徐月华、修容、艳姿能歌善舞：“修容亦能为《绿水歌》，艳姿善为《火凤舞》。”[4]徐月华不仅善弹箜篌、弹古琴，还能高歌。但徐月华认为元雍以前府中的修容、艳姿也很出色，《绿水》、《火凤》两首作品是元雍喜爱之作。

《绿水》原为蔡邕所作，蔡邕精通琴道，《绿水》是他创造琴曲“五弄”之一，其它四弄为《游春》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》。《乐府诗集》引《琴书》记载：“嘉平初，入青溪访鬼谷先生。所居山有五曲，一曲制一弄，……南曲有涧，冬夏常渌，故作《渌水》”[5]古文中“渌”与“绿”相通。

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 73《崔延伯传》， 中华书局，1974 年，第 1636 页。
[2] [汉]班固：《汉书》卷 31《陈胜项籍传》，中华书局，1962 年，第 1817 页
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 58《琴曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 850 页。
[4] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 139 页。
[5] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 59《琴曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 855-856 页。

南齐文学家王融（466—493 年）应司徒教作《齐明王歌辞》亦有《渌水曲》。因王融所作歌曲与蔡邕所作琴曲同为《渌水》，应该是王融根据琴曲添加歌辞而成，即古代的琴歌。元雍为孝文帝之弟，史书未记载元雍出生年，从孝文帝生年（467 年）可推知元雍生于 467 年以后， 528 年在河阴遇害。王融与元雍在世时间有重合，北魏当时吸收很多南方音乐。可以推知，修容所唱《渌水曲》可能是王融作的《渌水曲》，属于南方传入北魏的歌曲。歌辞为：

湛露改寒司，文莺变春旭。琼树落晨红，瑶塘水初渌。

日霁沙溆明，风动泉华烛。遵渚泛兰觞，乘漪弄清曲。

斗酒千金轻，寸阴百年促。何用尽欢娱，王度式如玉。[1]

因歌曲《渌水曲》有三解，古琴《绿水》曲也可能由三段构成。

《火凤》，史料中唯一的记载是《乐府诗集》中引《乐苑》曰：“《火凤》，羽调曲也。又有《真火凤》。”[2]对于艳姿表演的《火凤舞》，只能由此推知其舞曲是由羽调写成，其他无考。

箜篌曲《明妃出塞》　高阳王元雍生前蓄养众多女伎，他死后女乐的命运各不相同，有的女伎出家、有的入道观、有的嫁人。元雍府中著名女伎徐月华“善弹箜篌，能为明妃出塞之曲，闻者莫不动容。”[3]元雍去世后，永安中（529年），徐月华成为卫将军原土康侧室。她每当鼓箜篌而歌，便会想起主人元雍，歌声哀声入云，路上行人听到后聚集成市。《乐府诗集》引《古今乐录》：“《明君》歌舞者，晋太康中季伦所作也。王明君本名昭君，以触文帝讳，故晋人谓之明君。”[4]《明妃出塞》中的明妃为王昭君，记录的内容为昭君出塞之事，属于相和歌辞中的吟叹曲。《王昭君辞》是晋朝石崇所作，最早记录于《玉台新咏》：“我本汉家子，将适单于庭。”[5]其内容与徐月华嫁人后的心情正相近。主人离世自己被迫嫁人作侧室，每当她弹奏箜篌曲《明妃出塞》，听者都被其音乐所感动。

[1]《齐明王歌辞》七曲，王融应司徒教而作也。一曰《明王曲》，二曰《圣君曲》，三曰《渌水曲》，四曰《采菱曲》，五曰《清楚引》，六曰《长歌引》，七曰《散曲》。见于[宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 56《舞曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 813 页。

[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 80《近代曲辞》，中华书局，1979 年，第 1136 页。

[3] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 139 页。

[4] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 29《相和歌辞》，中华书局，1979 年，第 425 页。

[5] [陈]陈陵：《玉台新咏笺注》卷 2，中华书局，1985 年，第 287 页。

第二节　民间百戏音乐

北魏民间音乐除民歌这一典型代表之外，还有一种音乐形式——百戏音乐。百戏的表演由民间音乐和技艺两部分构成。[1]“百戏”一词最早出现文献中是《后汉书》卷 5《安帝纪》中所引“罢鱼龙曼延百戏”。[2]在东汉时“百戏”逐渐成为散乐杂技的总称，据《文献通考》记载：西汉时人们认为“散乐非部伍之正声，其来尚矣。其杂戏盖起于秦汉，……如是杂变，总名百戏。”[3]可见当时世人是不认同散乐这一音乐形式的，“归于淫荡而已”。百戏的主要表演形式大致有歌、舞、斗、伎等，不同类型的表演侧重点不同。杨宝春先生认为散乐百戏是以游戏为形式、以娱乐为目的、集各种伎艺为一体的大众娱乐项目。[4]魏晋时期，百戏在汉代的基础上进一步发展，这一时期随着魏晋时期手工业的发展，出现了高等机械傀儡。如魏明帝（204—239）时，扶风巧匠马均受诏作木傀儡，可以“设为女乐舞象，至令木人击鼓吹箫；作山岳，使木人跳丸掷剑，缘絙倒立”，[5]可见其技术之高。

北朝多为北方少数民族所建，其传统观念没有晋时那样强烈，不会因为雅乐正声而限制散乐百戏。加上北朝统治者对散乐的喜爱，百戏出现了许多新鲜的技艺，并且由原来的以汉族专业艺人为主而变为多民族多阶层艺人同等，而他们表演的自然是各族传统的技艺，这时中国的散乐也进入了民族大融合时期。

《魏书》记载，后魏道武天兴六年冬，将杂戏增修到太乐、总章、鼓吹之中。其中包括“造五兵、角抵、麒麟、凤皇、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长趫、缘橦、跳丸、五案以备百戏。”[6]。散乐百戏在北魏之初就能恢复“如汉晋之旧”，到太宗皇帝拓拔嗣时对散乐百戏又加以增修，可知喜好歌舞之乐的北方民族对于散乐百戏是尤为偏爱的。有学者认为在北魏初期散乐节目大增，很快便走进宫廷、寺院、军营以及上层官僚的院宅。[7]

---

[1] 中国古代体育史讲座编写小组：《百戏与百戏中的体育活动》，《体育文化导刊》，1987 年第 3 期。
[2] [宋]范晔：《后汉书》卷 5《安帝纪》，中华书局，1965 年，第 205 页。
[3] [元]马瑞临：《文献通考》 卷 147《乐考》，中华书局，1986 年，第 1287 页。
[4] 杨宝春：《丰富完善中的综合性伎艺表演——魏晋南北朝时期的散乐百戏研究》，《戏剧艺术》，2009 年第 3 期。
[5] [晋]陈寿：《三国志》卷 29《方技传》，中华书局，1982 年，第 807 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》， 中华书局，1974 年，第 2828 页。
[7] 史仲文：《中国艺术史音乐卷》，河南人民出版社，2006 年，第 440 页。

一、寺庙中的百戏表演

由于佛教的传入，北魏时期百戏得到一定的发展。百戏的表演很多与佛教活动相连。佛经中已经有百戏表演，如《妙法莲花经文句》卷二解释四乾闼婆王时说："四乾闼婆，此云嗅香，以香为食。亦云香阴，其身出香，此是天帝俗乐之神也。乐者，幢倒伎也。乐音者,鼓节弦管也。美者,幢倒中胜品者。美音者，弦管中胜者也。"

宣武帝景明年间（500—503 年），常于每年的四月初在景明寺举办佛事，其间也有百戏演出，活动规模很大，热闹非凡，成一时之盛。《洛阳伽蓝记》记载："子时金花映日，宝盖浮云，旛幢若林，香烟似雾，梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。"[1]景乐寺也有百戏表演："常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管廖亮，谐妙入神，……奇禽怪兽，舞抃殿廷。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中。剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间，皆得食之。"[2]景兴尼寺则是"有金像辇，去地三丈"，"像出之日，常诏羽林一百人举此像，丝竹杂伎，皆由旨给。"[3]此则文献说明北魏时杂技由丝竹乐伴奏。长秋寺是为刘腾所建，它的百戏表演比较有名，北魏很多寺庙的百戏表演均以长秋寺作为衡量的标准。每逢佛像出行日，有"辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面。采幢上索，诡谲不常。奇伎异服，冠于都市。"[4]昭仪尼寺，"伎乐之盛，与刘腾相比。"[5]宗圣寺，"妙伎杂乐，亚于刘腾。"[6]

[1] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 115 页。
[2] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》，中华书局，1963 年，第 58-59 页。
[3] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 2《城东》，中华书局，1963 年，第 79-80 页。
[4] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》，中华书局，1963 年，第 53 页。
[5] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》，中华书局，1963 年，第 60 页。
[6] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 2《城东》，中华书局，1963 年，第 75 页。

表 4-1　寺庙百戏表演乐器[1]

表演地点	竹类乐器	丝类乐器	革类乐器	石类乐器	百戏表演	乐队人数及来源
景乐寺	管类乐器	丝类乐器			奇禽怪兽，舞汴殿廷。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总荟其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾之间皆得食。士女观看，目乱睛迷。	女乐、
景兴尼寺	竹类乐器	丝类乐器				皆由旨给
景明寺					百戏腾骧，所在骈比。	
长秋寺					辟邪、狮子导引其前，吞刀吐火，腾骧一时，缘幢上索，诡谲不常，奇伎异服，冠于都市。	

从上表中可以看出， 北魏的百戏表演比较普遍。长秋寺、宗圣寺、景兴尼寺、景明寺均有百戏表演。在禅虚寺中还出现角抵戏的表演："有羽林马僧相善抵角戏，掷戟与百尺树齐等；虎贲张车渠掷刀出楼一丈。帝亦观戏在楼，恒令二人对为角戏。"

佛教活动中出现乐器合奏形式。北魏百戏音乐特征有以下三点：

其一，在北魏，景乐寺、景兴尼寺在百戏表演中出现乐器合奏的形式。在景兴尼寺出现丝竹音乐，景乐寺出现丝管音乐。可知在北魏的佛教音乐出现两种器乐合奏形式：景乐寺是丝管类乐器合奏；景兴尼寺是丝竹类乐器合奏。

在周代将乐器按其制作材料分为八类即八音：金石土革丝木匏竹。[2]因筝、琵琶、箜篌其三者均为弹拨琴弦发出声音，后来也将此类乐器归为丝类乐器。乐器螺的演奏以吹奏为主，《梁书·林邑国传》记载："其王著法服，加瓔珞，如佛像之饰。出则乘象，吹螺击鼓，罩吉贝伞，以吉贝为幡旗。"[3]此外，在释法显的《佛国记》中也对螺有所记载："每日出后，精舍人则登高楼，击大鼓，吹螺，敲铜钹。"[4]可知，螺属于自鸣乐器，吹奏发出声响。陈旸《乐书》中对

[1] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》，中华书局，1963 年。
[2] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 41 页。
[3] [唐]姚思廉：《梁书》卷 54《林邑国传》，中华书局，1973，第 786 页。
[4] [宋]法显：《佛国记》，文渊阁四库全书。

螺的解释为："贝之为物，其大可容数升，蠡之大者也。南蛮之国取而吹之，所以节乐也。"[1] 螺并非中原乐器，南蛮诸国的乐器，临邑国、赤土国均吹螺的记载。螺自身属于贝类，体积比较大。这个乐器的用乐类型是服务于佛教，所以"出则乘象，吹螺击鼓"。用螺吹出声音、用鼓敲击节奏，两件乐器构成简单的吹管乐，所以在北魏的百戏表演中螺和鼓是相互配合的。

其二、百戏表演中有舞蹈相伴。宗圣寺、昭仪寺和景乐寺的大型活动中出现舞蹈表演的场面。

其三、在给百戏伴奏的乐工方面也有所不同。因昭仪寺是尼姑所居住，故其表演者为女乐，景乐寺也常设女乐。景兴寺的乐伎来源为"皆由旨给"，这足以说明景兴寺的百戏表演是获得政府支持，并将乐伎派遣至寺内进行表演提供演出标准。因乐伎并非来自民间和寺庙，景兴寺的百戏表演的音乐水平是比较高的。

二、石窟墓葬中所见百戏

内蒙古和林格尔县三道营子乡出土的北魏大型砖室墓壁画中，有歌舞百戏的场面，并有乐器伴奏。[2]左起第一人双手拍击细腰鼓，第二人弄丸，第三人吹横笛，第四人为竿枝，竿上有一小儿正往上攀登，另一小儿卧在竿顶，第五人双手一前伸，似在接应。这是用鼓笛伴奏的百戏表演。（图 4-1）

在云冈石窟第 38 窟有百戏伎乐图，乐工共 14 人。[3]此伎乐图分左右两部分，左侧图像中有分上中下三层：上层为横笛、竖吹筚篥，中层为排箫、直项琵琶，下层不清。这样不仅要求杂技表演者水平高，同时也要求乐人也有一定的杂技技巧。虽然不知此图能否在现实中完成，但石窟壁画的创造者有如此的想象力也是难能可贵的。（图 4-2）

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 136《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，东方出版社，1999 年，第 199 页。
[3] 中国音乐文物大系编委会：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000 年，第 332 页。

图 4-1 北魏大型砖室墓壁画百戏用乐图　　图 4-2 云冈 38 窟百戏用乐图

彬县北魏石雕庙会百戏图出土于彬县老衙门后院，图碑为青石所凿呈长方形。[1]此百戏图分为五组，第三组和第五组中乐队伴奏。在彬县北魏石雕庙会百戏图中第三组为乐舞图，共有九人组成。左侧第一人手执长棒为指挥，第二、三人为乐手，手执单弦胡琴。第四至第八人为舞者，第四人舞者直立两腿分开，双手放在胸前。第五至第八人舞蹈姿势相同，弯腰同时身体向前探出并将右腿向前伸直，他们右手前伸搭在前面舞者的肩上，左手与右手呈一字状，搭在后面舞者的肩上。第九人为操单弦长柄琴的乐人。第五组由十一人组成为杂技图，见左下图。其中最重要的是有乐队伴奏的七人杂技表演。伴奏乐人为四人，其中两人为站立击大鼓，表演者右手拿鼓左手做敲击状。其中一人因鼓比较大，长时间手提困难，他将右腿弯曲将鼓放置在右腿上敲击。另一人则直立右手提鼓左手敲击。其后坐二乐人均坐地表演。其中一人将双面长腰鼓系于腰间，两手敲击。另一人左腿膝盖着地右腿作半蹲状吹箫。两名击大鼓乐人和吹箫乐人均面对杂技表演者，击双面长鼓的乐人则面对吹箫者。因敲击大鼓只能起到调控整体节奏的作用，而双面长鼓可以双手敲击表演复杂多样的节奏。所以击双面长鼓者未面向百戏表演者而是面对吹箫者，以便随时跟上旋律并做相应的调整。这个由四人组成的伴奏乐队是典型的鼓吹乐队。（图 4-3）。

[1] 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志 陕西卷》，中国中心出版，2000 年，第 627 页。

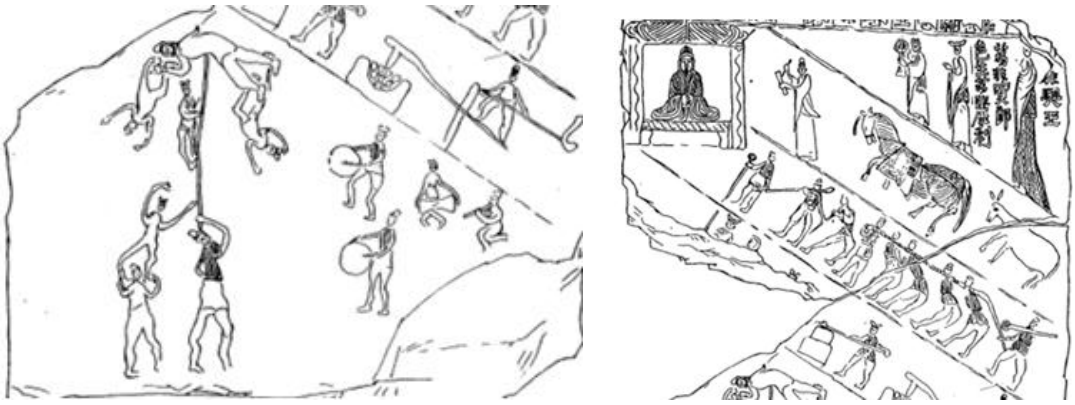


图 4-3　彬县北魏荔非氏造像碑百戏用乐图

山西省长治市沁县出土的北魏五级浮图石塔中，其中有一座雕有音乐百戏图。[1]石塔底座正面中部刻坐式佛像三尊，佛龛周边有浮雕百戏圈。图中十二人表演各种技艺，其中缘竿表演占主要位置。图右上角一组中，有两人手持乐器，一人吹笛，一人鸣锣，正在为表演者伴奏；右下方一人持表演杂耍，另一人表演长矫技。整个浮雕的画面构成了一幅生动的百戏图（图 4-4）。

北魏大同墓葬出土的百戏图中有乐队伴奏的杂技场面。其中九人分为前后两排，杂技表演为三人，一人为保持平衡双脚分开与肩同宽，左手叉腰，右手扶住顶在额头的顶杆，杆上有两个小孩表演。其他六人从面部轮廓看并非中原人，表演者戴的帽子形状与现在回族所用的礼拜帽很相近。六人中第二排左一人双手放在左肩前方，两臂分开，姿势看似在演奏笛类乐器。第一排左数第三人、第二排左数第二人，这两人所用乐器为鼓类乐器。两人两臂放在身体两侧，双手与手臂呈大致九十度，一人两手手心相对，另一人右手比左手稍高些，从姿势看两人均为打鼓乐人。因两人均手心向内，所以使用的鼓为系在腰间的双面腰鼓，鼓身长度为表演者的肩宽长度，可推知这是双面小腰鼓。第二排左数第三人手臂分开、右手手臂呈九十度、手心朝内，左手臂弯曲向外手掌心向上。从其演奏姿势看似在演奏琵琶类乐器。（图 4-5）

[1] 中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·山西卷》，中国中心出版，2000 年，第 571 页。

图 4-4　长治市沁县百戏伴奏图

图 4-5　大同北魏百戏乐队图[1]

将以上五个北魏墓葬中百戏表演时的伴奏乐器进行归类，见下表：

表 4-2　北魏墓葬百戏乐器

墓葬地点	竹类乐器	丝类乐器	革类乐器	金类乐器	乐队人数
内蒙古和林格尔	横笛		细腰鼓		2
山西云冈第 38 窟	横笛、竖吹筚篥、排箫	直项琵琶			14
陕西彬县北魏石雕庙会	箫	胡琴	鼓、长腰鼓		
山西省长治市沁县	笛			锣	12
山西北魏大同墓葬	笛	琵琶	鼓、双面腰鼓		9

这五个墓葬分布于内蒙古、陕西、山西三个省境内，因北魏曾迁都大同，所以墓葬中山西墓葬有三个。从上表中可以看出，为百戏伴奏所使用的乐器主要以丝类、革类、竹类、金类四类乐器为主。其中这五组伴奏中均属于四类乐器组合构成乐队合奏，第一种是的丝类乐与革类乐合奏；第二种是云冈 38 窟的丝竹类合奏；第三种是彬县和大同墓葬中有丝类、竹类、革类三类乐器的合奏，第四种是沁县的百戏伴奏中竹类和金类乐器组合。在竹类乐器中以笛、箫为主；丝类乐器中有琵琶和直项琵琶；革类乐器中不仅有鼓，还有鼓的其他亲族乐器：细腰鼓、长腰鼓、双面鼓；金类乐器中有锣。将表 4-1 和 4-2 相比较，北魏墓葬中百戏乐队伴奏所使用的乐器比《洛阳伽蓝记》中记载的要详细，将两表乐器综合起来，可知北魏时期百戏伴奏使用的乐器中，竹类乐器有横笛、竖吹筚

[1] 古顺芳：《大同北魏墓葬乐舞俑初探》，《文物世界》，2004 年第 12 月。

篥、排箫、箫、螺五种；丝类乐器有琵琶、直项琵琶、筝、瑟，箜篌、胡琴六种；革类乐器有细腰鼓、长腰鼓、双面鼓、鼓四种；金类乐器有锣；石类乐器有螺。可见，无论从乐器组合形式还是乐器种类，北魏百戏表演中音乐是必不可少的组成部分。

第三节　民间歌曲的代表解析

民间歌曲简称“民歌”，是广大劳动人民在劳动和生活中自己创作、演唱的歌曲。本节主要论述产生于北魏的民歌。民歌的特点之一是采用了口头创作和口传心授的方式流传于民间，并在世代相传的过程中不断经过人民大众的艺术修改、加工、筛选和提炼，使之逐渐完善。“故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”[1]从采诗官所获得的民歌中，朝廷可以知晓当地的风俗，了解官员的管理得失。

北魏时期民间出现的歌谣依然起到反映人民现实生活及心声的作用。肃宗孝明帝即位（516 年），平北将军、幽州刺史裴延俊带领民众修复渠堰，使生产提高十倍“又命主簿郦恽修起学校，礼教大行，民歌谣之。”[2]百姓自发唱起歌谣歌颂裴延俊，他也因治理有功迁为太常卿。在古代合音为歌，徒歌为“谣”。在文献中经常能看到此字。北魏末期清河太守宋世良就被百姓歌颂：当时清河东南的曲堤是盗贼聚集地，百姓不忍强盗的为所欲为，在民间流行一句俗语：“宁度东吴、会稽，不历成公曲堤。”宋世良为制止盗贼实施八条禁令使得盗贼离开曲堤，百姓赞颂并歌曰：“曲堤虽险贼何益，但有宋公自屏迹。”[3]可见，民歌不仅能反映百姓的心声，统治者能从民歌发现问题，提出有效措施进行修正。

《赵郡谣》　太祖道武帝时，李曾出任赵郡太守，因他对赵郡治理有方连盗贼都不敢入境。当强盗在赵郡地界的常山得一死鹿带回居住地，盗贼头目不仅责备盗贼还让他把鹿归还原处。百姓听之后唱歌曰：“诈作赵郡鹿，犹胜常山粟。”[4]可见李曾在当地的威望，连赵郡鹿都能吓倒盗贼。

《洛阳歌》　《洛阳伽蓝记》中记载世人创作的歌：“洛城东北上商里，殷

[1] [汉]班固：《汉书》卷 30《艺文志》，中华书局，1962 年，第 1708 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 69《裴延俊传》，　中华书局，1974 年，第 1529 页。
[3] [唐]李百药：《北齐书》卷 46《宋世良传》，中华书局，1972 年，第 639 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 53《李孝伯传》，　中华书局，1974 年，第 1167 页。

之顽民昔所止，今日百姓造瓮子，人皆弃去住者耻。”[1]在北魏刚迁都洛阳时，城东北有一个商里是殷地的居民聚集地，朝廷上的士人住在这里，后相继搬走，只剩下造瓦的工匠。

《阿那环》 此歌是根据北魏时柔然国主名而作。蠕蠕是东胡之苗裔。神䴥二年四月（429年），世祖练兵于南郊准备袭击大檀，“大檀闻之震怖将其族党，焚烧庐舍，绝迹西走。”[2]在北魏时柔然国比较强盛，占据匈奴故地。太武帝出兵将柔然国主大檀打败。之后柔然多次骚扰北魏，阿那环是孝明帝时柔然国主。《阿那环》的内容为：“闻有匈奴主，杂骑起尘埃。列观长平阪，驱马渭桥来。”[3]此歌主要介绍柔然国军队入侵北魏的事件，后来正光三年（522年），阿那环违约犯塞，孝明帝派李崇等十多万骑兵追赶未果，常景有感而发根据晋朝刘琨《扶风歌》改编新歌。

此外，在宣武、孝明间还有谣曰：“狐非狐，貉非貉，焦梨狗子啮断索。”[4]北魏民间歌谣有些歌辞是有规律所寻，有些则是无规律。而无规律的歌辞必然导致其音乐旋律也是不规则的。可惜的是，史书中只记载了相关民歌的歌词，歌曲音乐方面的信息则无法考证。

北魏时期流传最广、最具代表性的是《敕勒歌》，以下略作探究。

一、《敕勒歌》产生时间及族属

《敕勒歌》是流传在中国古代著名的歌曲，《北齐书》、《北史》、《资治通鉴》、《乐府诗集》等史书均有记载。这些史书中李百药《北齐书》成书最早（636年），“使斛律金敕勒歌”[5]也是《敕勒歌》的最早记录。

《敕勒歌》既然歌名中有敕勒二字，一定与北方少数民族敕勒族有关。《魏书·高车传》记载：“高车，盖古赤狄之余种也，初号为狄历，北方以为敕勒，诸夏以为高车、丁零……或云其先匈奴之甥也。”[6]由此可知赤狄、高车、敕勒、丁零为同族异名，是匈奴的后代。赤狄是春秋时期居住在今河北、山西、陕西北部各部落的称呼，敕勒是西晋以来北方少数民族对它的称呼。敕勒族“其迁

[1] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷5《城北》，中华书局，1963年，第182页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷103《蠕蠕传》， 中华书局，1974年，第2289、2293页。
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷78《杂曲歌辞》，中华书局，1979年，第1094页
[4] [唐]李延寿：《北史》卷5《孝武帝纪》，中华书局，1974年，第174页。
[5] [唐]李百药：《北齐书》卷2《神武纪》，中华书局，1972年，第23页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷103《高车传》， 中华书局，1974年，第2307页。

徙随水草，衣皮食肉，牛羊畜产尽与蠕蠕同，唯车轮高大，辐数至多”[1]北魏时被称为高车，迁居内地者被称为丁零，唐朝称为回纥。可见，这个北方少数民族从前秦至唐都活跃在中国北部地区，它属于典型草原民族，随水草而迁徙，盛产牛羊等畜产品。

对于《敕勒歌》的产生年代其产生时间说法不一，一种认为产生于北魏，一种认为产生于东魏。

北魏与敕勒之间出现多次战争，学者对战争数量说法不一。[2]其中有重要影响的两次战争分别为：一是天兴二年（399 年），太祖亲自挂帅，“破高车杂种三十余部，获七万余口，……骠骑大将军、卫王仪督三万骑别从西北绝漠千余里，破其遗迸七部，获二万余口，”[3]这次战役从敕勒那里获得九万余人口，还有牛羊马百九十余万、高车二十余万乘等。这次战役给高车沉重的打击，其余部落也震骇于此。这次战役后有一部分敕勒人归附北魏，但敕勒主部则回到他们的故地巳尼坡。二是太武帝神䴥二年（429 年），派遣高原等率骑兵直抵巳尼坡，“高车诸部望军而降者数十万落，获马牛羊亦百余万，皆徙置漠南千里之地。”[4]虽然敕勒族因战败被安置在漠南之地，但因思念故土，加上生存环境生活习惯的改变，居住漠南的敕勒人屡次发生叛逃事件。神䴥四年（431 年）和延和元年（432 年），分别有数万敕勒人叛逃，北魏均派兵将其追讨之。直至多年后敕勒人逐渐适应当地的生活，才会“乘高车，逐水草，畜牧蕃息，……由是国家马及牛羊遂至于贱，毡皮委积。”[5]这与《敕勒歌》中所描写“风吹草地见牛羊”的情景相近。此时敕勒族在物质生活方面也有很大提高，由原来北魏“赐谷”、“岁给”改变为到处是毡皮委积、牛羊。高宗文成帝在位（452—465 年），五个高车的部落聚合在一起举行祭天大会，人数达到数万人。此景也再次证明敕勒人对他们生活条件的满足，祭天大会上“走马杀牲，游绕歌吟忻忻”。[6]所以《敕勒歌》产生的时间最早应该是延和元年至文成帝在位时间，

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》，中华书局，1974 年，第 2308 页。
[2] 北魏与敕勒的战争周伟洲认为有九次、陈友冰认为有四次、白翠琴认为有五次。见周伟洲：《敕勒与柔然》，上海人民出版社，1983 年，31-33 页。李友冰：《民族和解的历史见证和胡汉交融的典型诗例——对北朝乐府<敕勒歌>的另类解读》，《学术前沿》，2004 年第 8 期。白翠琴：《魏晋南北朝民族史》，社会科学文献出版社，2007 年，第 271-272 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 2《太祖纪》，　中华书局，1974 年，第 34 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》，　中华书局，1974 年，第 2309 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》，　中华书局，1974 年，第 2309 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》，　中华书局，1974 年，第 2309 页。

即 432—465 年。

有学者认为《敕勒歌》是高欢与柔然通和后，柔然公主嫁到东魏（545 年）将此歌从敕勒带到东魏宫中，故此歌的产生时间是兴和三年至武定三年之间（541-545 年）。[1]《乐府诗集》引《乐府广题》曰：

“北齐神武攻周玉壁，士卒死者十四五。神武恚愤，疾发。周王下令曰:‘高欢鼠子，亲犯玉壁,剑弩一发，元凶自毙。’神武闻之，勉坐以安士众。悉引诸贵，使斛律金唱《敕勒》，神武自和之。”其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐。[2]

东魏攻打玉璧的时间是 546 年，一年后高欢去世。有学者认为《乐府广题》中记载“北齐神武”记载不当，其实不然。[3]北齐建立在 550 年，北齐是高欢儿子高洋所建，“北齐神武”是高洋追封高欢的谥号。《乐府广题》的作者沈建是北宋初期人，此书成书于北宋。《北齐书》和《北史》中对于高欢的记载均为神武帝，所以《乐府广题》沿用此称呼并未错。只是高欢攻打玉璧时任东魏丞相，在玉璧与他对决的是西魏，而非北朝时期的周朝，这一点《乐府广题》中“攻周玉璧”应改为“攻西魏玉璧”。

二、《敕勒歌》所描述地域

《敕勒歌》从歌词理解是一幅描绘风景的画面，歌词中出现“敕勒川，阴山下。天似穹庐, 笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”[4]歌词分为两句，可以理解为第一句是对敕勒川地貌总体概况，第二句是从近处描绘敕勒川。学者大多从第一句中应该能分析出敕勒川的地理位置，其中对敕勒川位置的解读主要集中在两种说法：山西、内蒙古。

有些学者认为《敕勒歌》所描绘的地区为内蒙古地区。[5]“敕勒川, 阴山下”表明敕勒川与阴山之间指同一地域或相距不远的地域。阴山一般指阴山山脉而非特指一座山，它由大青山、乌拉山、色尔腾山、狼山等构成。它位于内蒙古中部，属于东西走向，阴山山脉自然资源富饶，井眼梁、马场梁、骆驼梁还是山脉中出名的天然放牧场所。敕勒川在位于阴山南麓还是北麓分析如下：歌词

[1] 宁昶英：《<敕勒歌>攷略》，《内蒙古师范学院学报》，1980 年第 3 期。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 86《杂歌谣辞》，中华书局，1979 年，第 1212 页。
[3] 刘戈：《<辞海 敕勒歌>释文考异》，《民族研究》，1986 年第 1 期。
[4] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 86《杂歌谣辞》，中华书局，1979 年，第 1213 页。
[5] 高建新：《南北朝乐府民歌比较分析》，《内蒙古社会科学》，1999 年第 2 期。崔炳扬、屈家慧：《有关<敕勒歌>的几个问题》，《四川师院学报》，1983 年第 1 期。

中提到“穹庐”二字，它指草原民族居住用的毡帐，因形状像天故称为穹庐。根据此处的描写，将阴山放置在中国古代地理图中会发现，黄河几字型河床的北部正是阴山，在阴山左下方即黄河的西岸是南北走向的贺兰山、西北东南走向的六盘山，阴山右下方为南北走向的吕梁山，在贺兰山的南部为东西走向的秦岭。这样，由阴山山脉、贺兰山、六盘山、吕梁山、秦岭构成长方形山脉图，如同蒙古包的毡帐。当敕勒川的四周被群山围绕，抬头见天的情景就是“天似穹庐”。所以敕勒川应该在内蒙古境内阴山南麓。在阴山南麓有两个平原，一是后套平原，一是前套平原。后套平原是黄河上游最富足的地区，它地势平坦土壤肥沃，但因降水少而利用黄河修建很多水渠。前套平原位于内蒙古中南部，此处北靠大青山、南部临黄河与和林格尔（北魏旧都盛乐）的黄土丘陵、东至蛮汉山（大青山分支）。平原水源丰富、土壤肥沃，地势平坦，群山将平原地区围在其中。明清时因前套平原曾居住过蒙古族的土默特部，所以现在称为土默川平原。在地形上与后套平原相比，前套平原更符合“天似穹庐”的景象。这里的地形地貌比较符合“风吹草低见牛羊”的景象。

还有学者认为其描绘地区为山西境内。[1]他们主要依据斛律金是“朔州敕勒部人也”[2]，朔州位于今天山西省西北部，是当时敕勒人的居住地之一。作为山西说的另一依据是高欢与西魏之间的玉璧之战就发生在山西。若敕勒川在山西境内，但无法解释“天似穹庐”。

北魏神䴥二年（429 年），太武帝派兵攻打敕勒故地巳尼坡，俘获高车数十万人，马牛羊百余万，所俘之民北魏将其迁至漠南，“列置新民于漠南，东至濡源，西暨五原、阴山，竟三千里。”[3]太武帝将其分成六镇：今武川、抚冥、怀朔、怀荒、柔玄、御夷也。由此推知，六镇敕勒是最早知晓《敕勒歌》的居民。六部叛乱，有两只敕勒队伍由阴山进入中原地区，一支以西部敕勒咤列布若为首，一部以斛律平、斛律金兄弟为首。虽然最后两个敕勒集团均被击败，先后被尔朱荣和高欢部落所收缴，在六镇传唱的《敕勒歌》被带入中原。

[1] 骆玉明、张宗原：《南北朝文学》，安徽教育出版社，1991 年，第 37 页。陈玉林：《论雁北在民族融合中的地位》，《中国人民大学学报》，2002 年第 2 期。
[2] [唐]李百药：《北齐书》卷 17《斛律金传》，中华书局，1972 年，第 219 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 4《世祖纪》，中华书局，1974 年，第 75 页。

三、《敕勒歌》族属、创作及表演

研究《敕勒歌》演唱的语言问题，需先知晓此歌曲是哪个民族创作的。关于《敕勒歌》的族属问题主要集中在鲜卑族、敕勒族两个民族。

有些学者认为《敕勒歌》是敕勒族民歌。[1]敕勒是擅长歌舞的民族，“其人好引声长歌，又似狼嗥。……男女无小大皆集会，平吉之人则歌舞作乐”，[2]敕勒族不论男女只要有聚合均会歌舞相伴，尤其好演唱长篇幅的歌曲。

敕勒族在北魏之前一直受到匈奴的压迫，直至汉族与匈奴战争中，敕勒加入汉族一方共同打败匈奴，使其政权瓦解远离中原。北魏对敕勒的征战中，将数十万东部敕勒人从贝加尔湖迁居漠南的阴山下。他们与其他民族杂居，不仅互相吸收先进生产经验，同时在音乐文化上也有交流。敕勒人虽有部分人叛逃，经北魏的征讨及安抚，他们逐渐适应阴山脚下的生活，在文成帝时的祭天大会上，五部高车聚众“游绕歌吟”。敕勒族为歌颂当时生活的富足与美好，创作敕勒族民歌《敕勒歌》。敕勒族的语言“其语略与匈奴同而时有小异。”[3]可知敕勒语与匈奴语为同源，属阿尔泰语系突厥语族，但两者有个别差别。周伟洲认为《敕勒歌》最早为敕勒语，即为突厥语，与属蒙古语族之鲜卑语不同。[4]可知，《敕勒歌》是由敕勒族创作、歌颂他们美好生活的歌曲，演唱时使用敕勒语演唱。将此歌曲放在整个敕勒族的民族历史之中，会发现歌中所描绘的景色是敕勒民族历史中美好记忆。北魏在征服敕勒族的过程中，敕勒族一直想摆脱奴役进行反抗，直至北魏末年六镇兵变，敕勒族才逐渐摆脱北魏统治。所以当敕勒人多年后传唱《敕勒歌》时也会想起曾经北魏对他们的统治与镇压，铭记敕勒民族发展史。

认为《敕勒歌》是鲜卑族民歌的学者主要依据《乐府广题》对《敕勒歌》的记载：“其歌本鲜卑语”。[5]若认为此歌在创作时就使用鲜卑语，无论歌曲其内容如何均与《敕勒歌》的歌名不相符，按此理解是鲜卑族人民创作一首歌颂敕勒族的歌曲，这种可能性比较小。鲜卑语与敕勒语虽同属阿尔泰语系，但

---

[1] 王盛恩：《<敕勒歌>考辩》，《洛阳大学学报》，1996 年第 1 期。高建新：《南北朝乐府民歌比较分析》，《内蒙古社会科学》，1999 年第 2 期。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》， 中华书局，1974 年，第 2308 页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷 103《高车传》， 中华书局，1974 年，第 2307 页。
[4] 周伟洲：《敕勒与柔然》，上海人民出版社，1983 年，第 43 页。
[5] 胡适：《国语文学史》，安徽教育出版社，1999 年，第 8 页。周蒙：《穹庐一曲本天然—<敕勒歌>考论》，《内蒙古师大学报》，1985 年第 2 期。

分属两个不同语族：鲜卑语言属通古斯语族，敕勒语属于突厥语族。因二个语族之间的差别很大，所以鲜卑语与敕勒语无法互通。因“其歌本鲜卑语”而推断《敕勒歌》为鲜卑民歌有失妥当。

史书中对《敕勒歌》出现的背景资料基本相近，对此歌的记载略有不同。从以上史料中可以看出，《资治通鉴》中“使斛律金作敕勒歌，欢自和之，哀感流涕。”[1]《乐府广题》中是“使斛律金唱《敕勒》，神武自和之。”[2]《北史》与《北齐书》的记载一致，并未标明斛律金与《敕勒歌》两者的具体关系。《北齐书》成书于 636，《北史》成书 659 年，两书记载内容一致：“使斛律金敕勒歌，神武自和之，哀感流涕。”[3]或许是因为两书中对此问题未做准确描述，所以在宋朝成书的《乐府诗集》和《资治通鉴》中在《敕勒歌》前放上动词：作或唱，可以说是沈建和司马迁对《敕勒歌》的理解。胡三省在解释《资治通鉴》中《敕勒歌》：“斛律金，敕勒部人也，故使作敕勒歌。”[4]高欢因为斛律金是敕勒部人，才让他即兴创作一首本民族的民歌。斛律金是朔州敕勒人，让他创作一首本民族的歌曲并非难事，但斛律金的文化水平并不高，“金性质直，不识文字。本名敦，苦其难署，改名为金，从其便易，犹以为难。”[5]因此自己名字中的斛律敦比较难写所以改成斛律金。对于这样文化程度的敕勒族将领，高欢让他在众人面前即兴创作一首本民族歌曲是不可能的。所以斛律金作《敕勒歌》一说不成立，只能是演唱此歌。虽然《乐府广题》中还有“使斛律金唱敕勒”，而无“歌”字，但依照《北齐书》中提到“敕勒歌”，所以《乐府广题》是省略“歌”字。

四、《敕勒歌》演唱语言

《敕勒歌》为敕勒民族创作的民歌，高欢让敕勒族人斛律金演唱，但斛律金是使用哪种语言演唱，学界出现多种说法。

在高欢攻打玉璧失败之后，为辟谣让斛律金演唱《敕勒歌》。而且在史料中均记载“神武自和之”，所以分析此歌演唱的语言问题，不能忽视斛律金的领

[1] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 159《梁纪十五》，中华书局，2012 年，第 5037 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 86《杂歌谣辞》，中华书局，1979 年，第 1212 页。
[3] [唐]李百药：《北齐书》卷 2《神武纪》，中华书局，1972 年，第 23 页。[唐]李延寿：《北史》卷 6《齐本纪》，中华书局，1974 年，第 230 页
[4] [宋]司马光、胡三省注：《资治通鉴》卷 159《梁纪十五》，中华书局，2012 年，第 5037 页。
[5] [唐]李延寿：《北史》卷 54《斛律金传》，中华书局，1974 年，第 1966 页

导者高欢。

高欢祖籍渤海蓨县，“神武既累世北边，故习其俗，遂同鲜卑。”[1]他祖父因触犯北魏法令被流放到怀朔镇，因周边都是鲜卑军人，所以高欢被认为是鲜卑化的汉人。北魏为更好与汉族融合，太和十七年（493 年）孝文帝实行汉化改革，其中改革之一是断诸北语改行汉语。之后宣武帝和孝明帝时期由于宫中政治斗争激烈，汉化措施并未顺利实行。到高欢时鲜卑语依然在他的部队中使用。高欢带兵打仗“高祖每申令三军，常鲜卑语，昂若在列，则为华言。”[2]可见高欢的部队中以鲜卑语为常用语。由此可知，高欢让斛律金用鲜卑语演唱《敕勒歌》是可能的，这样高欢能够应和。胡国瑞、[3]宁昶英[4]等也认为斛律金演唱此歌时使用鲜卑语，或由鲜卑语翻译成汉语的。高欢让斛律金演唱此歌目的有两个：一是为破他已自毙谣言、稳定军心。《北齐书》记载，高欢“使金总督大众，从归晋阳”，[5]军中将士误以为高欢阵亡，所以高欢在众将面前行驶领导者的权利，为证实他的军权在握让临时挂帅的斛律金演唱歌曲。二是让将士鼓舞斗志，《敕勒歌》在此不仅作为敕勒族的民歌，更是代表家乡的歌曲。当将士听到此歌引起对故乡的思念，让他们奋勇作战打败东魏军队好回到家乡。

认为《敕勒歌》为汉语演唱是根据《乐府广题》中记载：“其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐”。[6]此歌在宋朝沈建《乐府广题》时按汉语记录，所以作者才特殊说明“其歌本鲜卑语”。他之所以认为歌曲是鲜卑语演出，可能是作者的一种推断：《敕勒歌》产生于北魏，鲜卑语在北魏前期是官方语言，高欢惯用鲜卑语，所以沈建认为《敕勒歌》在北魏时用鲜卑语演唱。此歌后来“易为齐言”，关于“齐言”有两种解释：一是北齐通用语言鲜卑语的简称；二是汉语学家所指南方和北方通用的语言——汉语。[7]如按第一种解释，鲜卑语与齐言为同一种语言，这作者本意“易为齐言”不符，所以不成立。沈建认为“齐言”应该为汉语。若斛律金当时用汉语演唱《敕勒歌》，应和之人除高欢外只剩少数。从高欢曾多次用鲜卑语在部队看出训话，鲜卑将士所占比重较大。

[1] [唐]李百药：《北齐书》卷 1《神武纪》，中华书局，1972 年，第 1 页。
[2] [唐]李百药：《北齐书》卷 21《高昂传》，中华书局，1972 年，第 295 页。
[3] 胡国瑞：《魏晋南北朝文学史》，上海文艺出版社，2004 年，第 172 页。
[4] 宁昶英：《<敕勒歌>攷略》，《内蒙古师范学院学报》，1980 年第 3 期。
[5] [唐]李百药：《北齐书》卷 17《斛律金传》，中华书局，1972 年，第 220 页。
[6] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 86《杂歌谣辞》，中华书局，1979 年，第 1212 页。
[7] 吕净植：《<敕勒歌>研究》，《东北史地》，2008 年第 1 期。

战情严峻的情况下，此歌在当时的军帐中演唱并不是为娱乐所用。汉人高欢不会让斛律金用汉语唱一首敕勒族民歌，无法与当时的环境相吻合。也不符合逻辑。所用斛律金演唱不是使用汉语。

《敕勒歌》是敕勒族民歌，认为使用敕勒语演唱此歌的学者有王汝弼、[1]日本学者小川环树[2]等。《敕勒歌》在斛律金演唱前在民众中流传已久，敕勒人斛律金用本民族的语言演唱也是有可能。但此问题必须考虑演唱的背景及听者，高欢是鲜卑化的汉人，汉语和鲜卑语他都精通，若斛律金用敕勒语演唱此歌，高欢则无法实现“神武自和之，哀感流涕”，所以用敕勒语演唱的说法显然是不能成立的。

综上，《敕勒歌》是北魏敕勒族在 432—465 年之间创作的民歌，在与北魏民族融合的过程中被翻译成鲜卑语。高欢攻打玉璧失败后，他为攻破谣言而让斛律金用鲜卑语演唱，他随之应和。《敕勒歌》不仅是一首赞颂敕勒川地区的歌曲，同时鉴于敕勒族与周围民族的斗争，它也成为敕勒民族历史发展中的见证。

[1] 王汝弼：《乐府散论》，陕西人民出版社，1984 年，第 183 页。
[2] [日]小川环树：《敕勒之歌——它的原来的语言与在文学史上的意义》，《北京大学学报》，1982 年第 1 期。

第五章　北魏四夷之乐与宗教音乐

四夷音乐主要是指周边少数民族的音乐。早在《竹书纪年》中，就已经有关于周边少数民族音乐舞蹈的记载，“诸夷宾于王门，诸夷入舞”。[1]周朝的宫廷音乐包括周边少数民族的音乐，并有专门的乐官加以管理。《周礼》：“旄人，掌教舞散乐，舞夷乐”。[2]随着北魏疆域的不断拓展，所占领少数民族地区的音乐文化自然被北魏统治者吸纳、接收。

北魏都城洛阳为接纳四夷人员专门建立四夷馆：

道西有夷里，一曰归正，二曰归德，三曰慕化，四曰慕义……西夷来附者处崦嵫馆，赐宅慕义里。自葱岭已西，至于大秦，百国千城，莫不欢附。商胡贩客，日奔塞下。所谓尽天地之区已。乐中国土风因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家。[3]

这些人不仅带来各地的特产，发展了贸易，同时也将各地的音乐文化带到中原。

第一节　西戎音乐

据《魏书》卷 109《乐志》：“太祖初兴，置皇始之舞，复有吴夷、东夷、西戎之舞。”吴大顺认为此时西戎之舞可能是龟兹舞。[4]证明北魏太祖时已有源于西域的舞蹈。但太祖在位时间是 386–409 年，而太武帝通西域的时间是 435 年，太祖时的西域舞蹈来源还有待于考察。北魏高祖孝文帝时，“方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。”[5]至太延三年（437 年）三月，“魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒、乌孙、悦般，渴盘陁、鄯善、焉耆、车师、粟特诸国王始遣使来献。”[6]西域音乐开始大规模进入北魏。之后太祖派王恩生、许纲、散骑侍郎董琬、高明等出使西域，招抚九国，这样才有“《疏勒乐》、《安国乐》、《高

[1] [宋]范晔：《后汉书》卷 85《东夷传》，中华书局，1965 年，第 2808 页。
[2] 陈戍国点校：《周礼·仪礼·礼记》，岳麓书社 ， 2006 年，第 54 页。
[3] 杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 130 页。
[4] 吴大顺：《魏晋南北朝乐府歌辞研究》，上海古籍出版社，2009 年，第 261 页。
[5] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2828 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》，中华书局，1974 年，第 2259-2260 页。

丽乐》，并起自后魏平冯氏及通西域因得其伎。”[1]《安国乐》和《疏勒乐》是通过朝献获得的，是在北魏乐府中保存比较完整的西戎乐。

一、安国乐

安国为中亚粟特人建立的小国。安国乐是北魏通西域后所得：

《隋书》卷 15《音乐志》：

安国，歌曲有《付萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。[2]

《乐书》卷 158《乐图论》：

安国之乐，其器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓、和鼓、铜钹、歌箫、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝等十四种为一部，工十八人。歌曲有《附茎单时》、《歌芝栖》，舞曲有《末奚》、《舞芝栖》，解曲有《居桓》焉。[3]

《文献通考》卷 148《乐考》：

安国，其乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓、和鼓、铜钹、歌箫、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝等十四种为一部，工十八人。歌曲有《附茎单时》、《歌芝栖》，舞曲有《末奚》、《舞芝栖》，解曲有《居桓》。后魏平冯氏、通西域，得其伎。[4]

《隋书》称安国乐有乐工 12 人，《文献通考》、《乐书》皆称有 18 人，但其称乐器 14 种，而实际列出为 16 种，考虑到安国乐中有歌曲、舞曲，应以乐器 16 种为是，余两人，应是一人歌唱、一人舞蹈。由此看来，安国乐传入中原之后，音乐、歌曲、舞蹈皆未有太大的变化，但乐队人数多少却因时而异，或为 10 人、或为 16 人。对比两种乐队所用乐器，16 人的乐队增加的乐器为三种鼓、两种觱篥，再加贝，只不过是加重了鼓和觱篥在音乐中所占的比重，更加突出节奏感，演奏气氛当更为热烈。由此看来，10 人的乐队可能是安国乐的标准配置，也就是安国乐最初传入中原时的形式。

[1] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页
[2] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 158《乐图论》，文渊阁四库全书。
[4] [元]马瑞临：《文献通考》 卷 148《乐考》，中华书局，1986 年，第 1294 页。

安国乐的歌曲有《歌芝栖》，舞曲有《舞芝栖》，可见《芝栖》应为安国乐中一类乐曲的总名，属于安国乐的特色乐曲。据《册府元龟》卷 570：“歌曲有《歌芝栖》，舞曲有《舞枝栖》”，“芝栖”、“枝栖”用字不同，可证此乐曲的名称当出自粟特语的音译。安国乐有舞曲《末奚》，而康国乐中有舞曲《末奚波地》、《贺兰钵鼻始》[1]，康国与安国一样，也是粟特人在中亚建立的小国，因同族关系，其音乐应类似。由此看来，《末奚》应是粟特音乐中一类乐曲的总名，属于粟特族的特色乐曲。安国乐的歌曲有《付萨单时》，康国乐的舞曲有《贺兰钵鼻始》，两个曲名显然也是音译，“时”、“始”同音，应是两个名称有着共同的尾音。《隋书》称安国乐解曲有《居和祗》，应即《乐书》和《文献通考》所载《居桓》，“和”、“桓”同音，证明作为尾音的“祗”是可以省略的。“祗”、“时”、“始”皆同音，证明安国乐和康国乐的乐曲名称中，往往带有一个可以省略的尾音，估计也是同一类乐曲的标识。综上可证，传入北魏的安国乐的乐曲，正是典型的中亚粟特音乐的曲目。

另，康国乐舞的特点“舞急转如风，俗谓之胡旋。”[2]由于舞蹈快速旋转如风一样，民间称为胡旋舞。而康国乐的舞曲《末奚波地》，从名称上看，应属于《末奚》舞的一种，与安国乐的《末奚》应类似。由此来看，虽然胡旋舞一词学界普遍认为最早是在唐朝出现，但这种舞蹈最早传入中国可能与北魏时的安国乐舞《末奚》有关。

陕西安康紫阳县宦姑乡发现了一套六块铸有乐舞人物图像的铜带版，这套铜带版经鉴定为北魏遗物（约 439 年），每块铜带版中有男性舞伎一人，乐师五人。表演者均着胡服，身披长巾随风环飘、赤足，右腿吸起，左足跟抬起，足尖站立于小圆毯上，仿佛要腾跳而未离地。[3]与《乐府杂录》中描述胡旋舞的舞姿及旋转律动特征极其相似：“胡旋舞居一小圆球子上舞，纵横腾掷，两足终不离球上，其妙如此。”[4]可以推知安康出土铜带版所描绘的画面就是胡旋舞的表演场景。亦可证明北魏时胡旋舞已传入中原。

[1] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 379 页。
[2] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1071 页。
[3] 朱广琴：《北魏<胡旋舞>铜带版略考》，《戏剧文物》，1987 年第 5 期。
[4] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 97《新乐府辞》，中华书局，1979 年，第 1356 页。

二、疏勒乐

太延三年（437 年）三月，“魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒……粟特诸国王始遣使来献。”[1]疏勒乐进入中原当在此后。

疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种，为一部，工十二人。[2]

疏勒乐有乐工 12 人，10 种乐器，也应与安国乐一样，另有一名歌者、一名舞者。

北魏时安国乐、疏勒乐皆有相同的三种音乐表演形式：歌曲、舞曲、解曲。歌曲、舞曲相对易于理解，是歌唱的乐曲和舞蹈所用的乐曲。解曲，《乐府诗集》解释为：“凡诸调歌词，并以一章为一解……王僧虔启云：‘古曰章，今曰解，解有多少……是以作诗有丰约，制解有多少。’”[3]大多数带曲调的歌词都是以一章作为一解。“章”在《说文解字》中解释章为：“乐竟为一章。”即音乐结束为竟、乐曲段落结束为章。“一解”也可以理解为音乐段落的结束部分，根据诗作的风韵而决定有多少解。在汉魏《相和大曲》中，解曲则是只须用器乐演奏或用器乐伴奏进行跳舞的部分。杨荫浏将古代乐书中关于解曲的内容进行概括以下几点：

表 5-1　解曲音乐特征[4]

	特征	内容
第一	速度	快速的
第二	情绪	奔放、强烈、热闹的
第三	文/武曲	武曲
第四	乐曲位置	解曲常用于乐曲的结束部分，因其前面的乐曲是主体，所以它只是附加上去的部分。
第五	种类	同一曲调在反复多次演唱或演奏中，每重复一次就可以用一次“解”
		在一个完整的乐曲之后，仅用“解”一次。
		一些快速的曲调可作为别的乐曲的“解曲”。

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》，中华书局，1974 年，第 2259-2260 页。
[2] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页。
[3] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 26《相和歌辞》，中华书局，1979 年，第 376 页。
[4] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 116-117 页。

陈旸《乐书》中对解曲的解释为："然解曲，乃龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音，削之可也。"[1]安国乐中解曲《居和祗》和疏勒乐中解曲《盐曲》虽然无法知晓解曲的具体内容，因安国乐和疏勒乐中都先提到歌曲及舞曲名，之后再提到解曲，可以看出此解曲是独立的乐曲，而非依附于歌曲和舞曲。从上表中的解曲特征中可以概括出两国解曲的共同点：两国的解曲都属于单独的、快速的器乐曲，属于武曲范畴。

另，《乐书》卷158称疏勒乐："曲调有《昔昔盐》、《三台盐》之类。"可证《盐曲》也是一类乐曲的总名，因此类乐曲名称皆称某某盐。对此，古人已有详尽考辨。

《容斋续笔》卷7《昔昔盐》：

《玄怪録》载籧篨三娘工唱《阿鹊盐》。又有《突厥盐》、《黄帝盐》、《白鸽盐》、《神雀盐》、《疎勒盐》、《满座盐》、《归国盐》。唐诗："媚赖吴娘唱是盐"、"更奏新声刮骨盐"。然则歌诗谓之盐者，如吟行曲引之类云。今南岳庙献神乐曲有《黄帝盐》，而俗传以为《皇帝炎》，《长沙志》从而书之，盖不考也。[2]

《能改斋漫录》卷5《黄帝炎曲炎当作盐》：

沈存中《笔谈》曰："顷年王师南征，得《黄帝炎》一曲于交趾，乃杖鼓曲也。"炎，或作盐。唐曲有《突厥盐》、《阿鹊盐》。施肩吾诗云："颠狂楚客歌成雪，妩媚吴娘笑是盐。"盖当时语也。今杖鼓谱中有炎杖声。以上皆笔误。予按《隋书·乐志》云：其舞曲有《疎勒盐》。《古乐府集》隋薛道衡有《昔昔盐》。《乐苑》云：《昔昔盐》，羽调曲，唐亦为舞曲。昔，一作析。唐赵嘏广之为十一章。然则以盐名曲，自隋已有。存中以为唐世，非也。[3]

《通雅》卷29《盐即曲之艳也》：

《丹铅余录》曰："盐，曲之别名也。"智按：《礼》曰：盐诸利与艳同。谓如吟行曲引之类，正是曲前之艳，但歌此曲，不定为曲前、曲中，直如九宫谱之所谓慢词也。唐宋以来直作盐，或以炎呼之，盖盐既与艳通，则艳亦有平声矣。[4]

上述诸家所考，认为盐、炎、艳相通，指乐曲的引子，或称慢词，但其所引史料皆出自唐以后，没有早于疏勒乐的《盐曲》者。因此，更为可能的情况

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷164《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [宋]洪迈：《容斋续笔》卷7《昔昔盐》，文渊阁四库全书。
[3] [宋]吴曾：《能改斋漫录》卷5《黄帝炎曲炎当作盐》，文渊阁四库全书。
[4] [明]方以智：《通雅》卷29《盐即曲之艳也》，文渊阁四库全书。

是，《盐曲》为疏勒乐中一类乐曲的总名，北魏以后，疏勒乐在中原地区流传甚广，至唐代，诗人将“盐”字入诗，代指“曲”或“歌”，最初属于一种略带异域风情的文学描写手法，后人不解，渐生歧意。总之，称乐曲为“盐”，正是中原受疏勒音乐文化影响的典型例证。

此外，《黄帝炎》一曲，按《能改斋漫录》的记载，得自交趾，即今越南一带，为“杖鼓曲”，即一种鼓曲，而西域音乐中鼓曲尤多，并且代表着其音乐特色，很可能此来自交趾的杖鼓曲，其源头可以上溯至西域，与疏勒乐有关，因此才沿袭疏勒乐的习惯，称之为“盐”。但此种西域鼓曲是怎样传播至交趾的，则无法考知。

三、龟兹乐

龟兹乐在北魏的传播有两位皇帝起到重要作用，一是太武帝平后凉得龟兹乐，二是宣武帝：“自宣武后，始爱胡声，泊于迁都，屈茨琵琶、……胡舞铿锵云云。”[1]龟兹乐器、舞蹈在北魏得到广泛传播。

学界对于龟兹乐的认识多源自《隋书》：“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。”[2]书中随后介绍其十五种乐器及歌曲等内容，从书中记载可知此为隋朝龟兹乐内容，而北魏获得龟兹乐具体包括哪些内容考查如下。

陈旸《乐书》中对龟兹乐的记载：“兹乃回鹘别种也，其国主自称师子王，其乐有竖箜篌……舞曲有小天疏勒盐。盖自吕光灭其国而得之也，吕氏既亡，其乐散失，至后魏据有中原获之。”[3]《乐书》中明确指出龟兹乐的乐器及乐曲内容，以及后来经吕氏、北魏传入中原的过程。《十六国春秋》记载吕光灭龟兹（385 年）不仅得到葡萄美酒，而且还获得龟兹音乐。[4]由下表 5－2 可知，吕光在灭龟兹时获得乐器、歌曲、舞曲等与《乐书》、《隋书》记载的内容有一部分相同。《乐书》所载内容应是龟兹本国音乐，《十六国春秋》所载内容是后凉吕光灭龟兹后所得龟兹乐。《隋书》所载内容是隋朝龟兹音乐。太延五年（439 年）太武帝拓跋焘获得龟兹乐，之后被北齐、隋朝沿用。所以《隋书》

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 129《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 378 页。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 158《乐图论》，文渊阁四库全书。
[4] [北魏]崔鸿：《十六国春秋》卷 81《后凉录》，文渊阁四库全书。

与《十六国春秋》中记载龟兹乐的相同部分则为北魏获得的龟兹乐。现将不同时期龟兹乐内容列表并分析如下：

表 5-2　不同朝代龟兹乐对照

朝代	弹拨	吹管类	打击乐器	歌曲	解曲	舞曲	乐工	史料来源
龟兹本国	竖箜篌、琵琶、五弦	笙、箫、横吹、觱篥、	毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、提鼓、铜钹	善善摩尼	婆迦儿、	小天疏勒盐	10	《乐书》卷 158《乐图论》
后凉	箜篌、琵琶、五弦、	笙、笛、箫、觱篥、	毛圆鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯、鸡娄鼓、钟鼓、其	善善摩尼	婆迦儿、	天殊勒监曲	20	《十六国春秋》卷 81《后凉录》
隋朝	竖箜篌、琵琶、五弦、	笙、笛、箫、筚篥	毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拔、贝	善善摩尼	婆迦儿、	《小天》，《疏勒盐》	20	《隋书》卷 15《音乐志》
北魏	箜篌、琵琶、五弦、	笙、笛、箫、觱篥、	毛圆鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯、鸡娄鼓、铜钹、贝	善善摩尼	婆迦儿、	《小天》，《疏勒盐》	20	考证所得

《十六国春秋》是北魏崔鸿于 504-506 年间完成的，当龟兹乐在宫廷使用近 60 年，崔鸿才将后凉龟兹乐的内容记录于书籍。通过以上史料可以分析以下几点：

一是舞曲方面，不同时期龟兹乐在舞曲名称方面有所不同。《乐书》记载舞曲部分为“小天踈勒盐”，应该为两首作品，依据是隋朝龟兹乐的舞曲有《小天》、《疏勒盐》，所以龟兹本国与隋朝龟兹乐中舞曲内容是一致的。《十六国春秋》中记载为《殊勒监曲》，“殊”与“疏”同音，“殊勒”应为“疏勒”。《乐书》中记载疏勒乐中有解曲《盐曲》，曲调有《昔昔盐》、《三台盐》。[1]《殊勒监曲》中的“监”是“盐”的误写，《殊勒监曲》应为《疏勒盐曲》，所以北魏舞曲中应有《疏勒盐》。前文中已经阐述《盐曲》最初为疏勒地区一类乐曲的总名，疏勒乐中有《盐曲》，龟兹乐中有《疏勒盐》，可见疏勒音乐在西域地区广泛传播。将北魏获得的疏勒乐中乐器（10 种）与龟兹乐中能够确定的乐器（13 种）进行比照，发现北魏的 13 种乐器完全包含在疏勒乐的乐器中，再加之龟兹乐中还有舞曲《疏勒盐》，可见龟兹乐对疏勒乐的吸收与融合。

《乐书》记载天竺国“舞曲有朝天曲。……商调有大朝天小朝天”[2]，可知天竺国的舞曲朝天曲有两种类型：《大朝天》和《小朝天》。均属于商调。龟兹本国及隋朝舞曲中有《小天》应是《小朝天》的简称，后凉龟兹乐中有舞曲《天曲》则为《朝天曲》的简称。隋朝曾出现《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》三种不同类型的龟兹乐，霍旭初认为“西国龟兹”指的是西域龟兹国的音乐。[3]在舞曲方面隋朝与龟兹国舞曲相同。向达认为自秦汉以来，龟兹文化实承印度文化之余绪。[4]此外，龟兹位于西域要塞地区，佛教经龟兹传入中原，所以天竺乐中“舞曲有《天曲》”[5]出现在龟兹音乐之中是情理之中。龟兹乐中有佛曲《小天》、《天曲》，是天竺音乐被龟兹乐吸收融合的见证。

二是歌曲及解曲，龟兹国、后凉、北魏所用的乐曲皆有：歌曲《善善摩尼》，解曲《婆迦儿》。

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 158《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [宋]陈旸：《乐书》卷 158《乐图论》，文渊阁四库全书。
[3] 霍旭初：《龟兹乐舞史话》，《新疆艺术》，1983 年第 1 期。
[4] 向达：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001 年，第 252 页。
[5] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 379 页。

陈旸《乐书》卷159《胡曲调》条：

故宫调胡名婆陀力调，又名道调，婆罗门曰阿修罗声也。商调胡名大乞食调，又名越调，又名双调，婆罗门曰帝释声……摩尼佛曲，入双调也。[1]

《乐书》中的胡曲调主要是指中原五声调式与佛教音乐中的对应曲调，摩尼佛曲属于胡乐中的大乞食调，又称双调、越调，即中国古代的商调式。周菁葆依据摩尼教中有《摩尼光佛法仪略》经文认为《善善摩尼》是歌颂摩尼教的歌曲。[2]钱伯泉认为《善善摩尼》中摩尼或是“释迦摩尼”的简称。[3]它的特征是产自龟兹国、以歌颂佛像为内容。龟兹国以佛教为国教，佛教在国家中地位较高，《乐书》记载，印度祭司贵族婆罗门称摩尼佛曲的调式为帝释声，可知摩尼佛曲是佛教音乐，而非摩尼教音乐。“善善”应即“鄯善”的同音异译，为吐鲁番盆地北部地区，古时经常以地名命名乐曲，故《善善摩尼》是一首具有鄯善地域特色、调式为大乞食调的佛教歌曲。鄯善佛曲如何传入龟兹地区无法考知。

解曲《婆迦儿》的曲目有多种理解，韩娇艳认为《婆伽儿》是胡语的音译，是一种管弦乐合奏的解曲。[4]钱伯泉认为《婆伽儿》是“娑伽儿”的误写，是赞颂塞人的乐曲被龟兹吸收。[5]以上两种观点说服力不强，无史料证明《婆伽儿》的具体内容。

三是乐器方面，在弹拨类乐器中，《隋书》与《乐书》共记载三件乐器且名称及数量一致。《十六国春秋》中的乐器数量与其他两书记载相同，只是出现箜篌与竖箜篌的差异。箜篌实际上包括卧箜篌和竖箜篌两种，竖箜篌属于箜篌的亲族乐器之一，所以三个史料差别不大。

在吹管乐器中《十六国春秋》与《隋书》共记载四件乐器，乐器名称及数量一致。《乐书》与其他两书的差别在于其中有横吹，史料中横吹放在乐器中出现，就是认为横吹是一种乐器，而非《乐府诗集》中提到的以鼓和角为代表的横吹曲。横吹在表中是指横笛，属于笛的一种，这样就与另两书记载的笛属同类乐器。

---

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷159《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] 周菁葆：《西域摩尼教的乐舞艺术》，《西域研究》，2005年第3期。
[3] 钱伯泉：《源远流长的龟兹乐舞》，《龟兹学研究》，2007年第7期。
[4] 韩娇艳：《隋唐龟兹乐部考》，河南师范大学硕士论文，2013年，第34页。
[5] 钱伯泉：《源远流长的龟兹乐舞》，《龟兹学研究》，2007年第7期。

打击乐器中三本史书均记有八种乐器，其中六种乐器相同，《隋书》与《乐书》均出现铜钹。宣武帝喜好胡音，迁都之后将很多西域乐器带入中原，《乐书》记载“屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡■、胡鼓、铜钹、打沙锣，……此诚胡声之败华俗也。”[1]可知北魏龟兹乐中也应该有铜钹。后凉龟兹乐中吹管乐“其”，经查无此乐器。因《隋书》中有乐器“贝”，可能是在传写的过程中将“贝”误作“其”。

龟兹、后凉和隋朝的龟兹乐乐器均为 15 种。后凉与隋朝龟兹乐中相同乐器有 13 种：箜篌（竖箜篌或卧箜篌）、琵琶、五弦、笙、笛、箫、觱篥、毛圆鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯、鸡娄鼓，这 13 种乐器应是北魏龟兹乐中使用的。北魏龟兹乐除以上提到 13 件乐器与龟兹乐相同之外，还有贝、铜钹，共为 15 件。

四是在乐工人数方面，《乐书》记载为 10 人，其他两书记载为 20 人。因三则史料均记载乐器有十五种，所以《乐书》所记人数是错误的。《十六国春秋》与《隋书》所记乐工 20 人中，有 15 人为乐器表演，剩下 5 人是歌曲、舞曲、解曲的表演者。

四、西凉乐

中原对于西凉乐的接受在汉朝就已开始，“汉武帝以李延年典乐府，稍用西凉之声。”[2] 关于北魏以前的西凉乐的情况以及北魏对西凉乐的吸纳，史书记载比较完整。

《乐书》记载：

苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州之西，故谓之西凉部乐。其器有编钟、编磬、琵琶、五弦、竖箜篌、卧箜篌、筝、筑、笙、箫、竽、大小觱篥、竖笛、横吹、腰鼓、齐鼓、檐鼓、铜钹、贝为一部，工二十七人，其歌曲谓之凉州，又谓之新凉州，皆入婆陀调中。[3]

《隋书》记载：

西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》……《杨泽新声》、《神白

[1] [宋]陈旸：《乐书》卷 125《乐图论》，文渊阁四库全书。
[2] [元]脱脱：《辽史》卷 54《乐志》，中华书局，1974 年，第 891 页。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 125《乐图论》，文渊阁四库全书。

马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等十九种，为一部。工二十七人。[1]

《乐书》和《隋书》中所列乐工为 27 人，因各自乐器数量不同，歌者人数也有所变化。《乐书》记载吕光所得西凉部乐的乐器中，大小筚篥实为 2 种乐器，共有乐器 20 种，剩余为其歌者 7 人；《隋书》记载西凉乐的乐器有 19 种，比照后凉与隋朝西凉乐所用乐器，横吹与横笛实为同一乐器、“檐”古文中通“担”，檐鼓与担鼓也为同一乐器。弹筝、搊筝为筝的亲族乐器属一类，编钟和钟、编磬和磬均属同类乐器。由此看出，两个时期共有 16 种乐器相同或相近。后凉的西凉乐有 3 种特殊乐器：筑、竽、竖笛；隋朝西凉乐的特有乐器 1 种：竖筚篥。筚篥由原来 2 种增加为 3 种；筝由 1 种增加为 2 种。乐工 27 人，其中乐器演奏 19 人，声乐及舞蹈表演共 8 人。

吕光等占据凉州后，将本地音乐进行改编，创造成为“秦汉伎”。“秦汉伎”的音乐构成包括以下内容：

创作歌曲　吕光、沮渠氏等命名的西凉部乐中“其歌曲谓之凉州，又谓之新凉州，皆入婆陀调中。”[2]可知，本地应该原有《凉州》歌曲，所以此次创作的歌曲为区别旧曲又称《新凉州》，新歌的主要特征是加入婆陀调。婆陀调是胡曲调式的一种，《乐书》记载“宫调胡名婆陁力调，又名道调，婆罗门曰阿修罗声也。”[3]西凉乐中的歌曲《凉州》或《新凉州》的曲调是按照胡曲婆陀调创作的，相当于中国古代的宫调式，婆罗门称是阿修罗声，证明其曲调具有天竺音乐的成分。

胡戎音乐　《隋书》中提到《杨泽新声》、《神白马》属于胡戎之乐，史料中特别指出：“胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。”[4]主要指这两首歌曲所用的伴奏乐器和歌曲的旋律曲调均与中原史书记载不同。因凉州有汉魏遗曲，书中特此说明这两首歌曲是纯正胡戎音乐而不是汉魏遗曲。换

[1] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 378 页。
[2] [宋]陈旸：《乐书》卷 158《乐图论》，文渊阁四库全书。
[3] [宋]陈旸：《乐书》卷 159《乐图论》，文渊阁四库全书。
[4] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 378 页。

言之，为区别于西凉乐中的汉魏遗曲。

杂以秦声　这里秦声泛指秦汉之音即中原旧乐。晋、宋末，中原战乱，“张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐”。[1]永嘉之乱致使中原很多人为躲避战乱迁移到河西地区，相对安定的社会环境成为传播中原音乐文化的基础。张轨占据河西后，中原的打击乐器钟、磬已经在凉人中使用。凉州地区李氏家族是本地的大姓，作为统治者无论是张轨、李暠都能很好地继承中原音乐文化。魏收根据北魏西凉乐《永世乐》曲调旧曲填词：“绮窗斜影入，上客酒须添。翠羽方开美，铅华汗不霑。关门今可下，落珥不相嫌。”[2]这是一首宴飨歌曲，从曲式看是方整句式，为典型中原乐曲。这也是西凉乐中保留中原旧曲的例证。

变龟兹声　关于西凉乐与龟兹乐之间的关系，霍旭初认为西凉乐是以龟兹乐为基础形成的。[3]阴法鲁认为西凉乐中的管弦与鼓舞诸曲，因皆可谓为龟兹乐。[4]以上说法有待商榷，从吕光 383 年得龟兹乐至太武帝（439 年）平河西五十多年时间，期间龟兹乐会因社会变革等原因产生变化，此处所说“变龟兹声”主要强调此时凉州的龟兹乐与吕光刚得到的龟兹乐不同，而不是西凉乐。是在龟兹乐的基础上变化而来。

佛教音乐　沈知白认为《西凉乐》中的舞曲《于闻佛曲》是一种印度佛教的乐曲，西凉乐可能包含很多佛教音乐。[5]于阗国在葱岭以北二百多里的地方，它的风俗和物产与龟兹大致相同，因国王比较崇尚和笃信佛教，所以“俗重佛法，寺塔僧尼甚众”[6]，于阗佛曲也比较有名。

北魏太武帝平河西之前已经存在秦汉伎，太武帝将秦汉伎改名为西凉乐是多方面的考虑：一方面，提到秦汉乐很多人认为是中原音乐，在中国古代音乐历史中秦汉音乐对后世影响较大，如果继续沿用秦汉乐的称呼容易让世人误解为太武帝从中原带来的音乐，而非凉州地区的音乐；另一方面从五凉政权存在的时间及影响来看，前凉和西凉均由汉人建立，中原的音乐思想及乐器必然在此有所应用，所以太武帝平河西获得秦汉伎后，因凉州位于北魏都城西部，又

[1] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1068 页。
[2] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》卷 75《杂曲歌辞》，中华书局，1979 年，第 1064 页。
[3] 霍旭初：《龟兹乐舞史话》，《新疆艺术》，1983 年第 2 期。
[4] 阴法鲁：《唐宋大曲之来源及其组织》，北京大学出版社，1948 年。
[5] 沈知白:《中国音乐史纲要》，上海文艺出版社，1982 年，第 53 页。
[6] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》，中华书局，1974 年，第 2262 页.

是中原音乐文化的继承地之一，吕光曾命名《西凉部乐》，所以为区别乐种来源地将秦汉伎改为西凉乐。

北魏在获得《西凉乐》后，广泛使用，并将本朝音乐与西凉乐相结合。“始具宫悬之器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓‘洛阳旧乐’者也。”[1]可见，西凉乐已经成为北魏音乐“洛阳旧乐”的特征之一。

综上，西凉乐是由创作歌曲、中原旧乐、变化的龟兹乐、胡戎乐、佛教音乐等共同组合而成。太武帝将这种多元音乐带回中原，不仅体现中西部音乐文化的交流，同时也丰富了中原宫廷音乐的内容，直至唐代西凉乐一直保留在宫廷表演中。

五、悦般乐与天竺乐

太延三年（437 年）西域九国来魏朝贡中就有悦般国。太平真君九年（448 年），悦般国两次派使臣朝贡北魏，其目的是联合北魏攻打蠕蠕。世祖欣赏他们的想法，命令中外军队袭击蠕蠕。“仍诏有司以其鼓舞之节施于乐府。自后每使贡献。”[2]这才下令有关部门把悦般国的鼓舞音乐节奏放在乐府中使用。

悦般舞与其他西域乐舞不同，文献中着重强调悦般国的乐舞是鼓舞。安国乐和疏勒乐中只有舞曲名称为末奚、远服，而未对舞蹈的内容及舞具进行介绍。太武帝对于疏勒、安国音乐的态度是“后渐繁会其声，以别于太乐。”而对悦般国的鼓舞则设置于乐府之中，这存在两种可能：一是当时北魏乐府中没有鼓舞，悦般国的鼓舞正好为其增加一种音乐表演形式；二是乐府中已有鼓舞，但悦般国的鼓舞与中原鼓舞有很大区别，由于其带有西域特征，所以放到乐府之中。

北魏时期天竺音乐不是在朝贡或征伐中获得，而是隐藏在所获西戎乐中：《龟兹乐》中的《善善摩尼》经分析属于鄯善地区的佛教音乐，另外舞曲《天曲》、《小天》是天竺乐《朝天曲》的简称。《西凉乐》中的《凉州》或《新凉州》是根据婆陀调创作的歌曲，舞曲《于阗佛曲》均属于天竺乐的范畴。

[1] [唐]魏徵等：《隋书》卷 14《音乐志》，中华书局，1973 年，第 314 页。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 102《西域传》，中华书局，1974 年，第 2269 页。

第二节　东夷音乐

中国史书中将朝鲜远古时期的音乐被纳入东夷之乐，高句丽之前的朝鲜半岛曾出现的濊人、三韩等民族，他们都有各自的音乐文化。他们一方面继承了先辈流传下来的音乐传统，另一方面在音乐表现形式上也各有异同。北魏时期，东夷音乐中的高句丽音乐传入中原地区。

一、高句丽音乐中的中原元素

高句丽音乐中有关琴的记载见于《隋书·东夷传》:“乐有五弦、琴、筝、筚篥、横吹、箫、鼓之属，吹芦以和曲。”[1]而在朝鲜史料中对古琴的记载始于高句丽时期，《三国史记》记载:“初，晋人以七弦琴送高句丽。丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法”，[2]从晋初不知如何演奏古琴到后来它成为高句丽乐的重要乐器之一，可以看出中国古琴对高句丽乐影响的逐渐加深。

（一）高丽乐中琴的由来

中国古琴最早传入朝鲜半岛应该是在商末周初。商朝灭亡前，箕子率部迁入朝鲜半岛的大同江流域并建立箕氏朝鲜，箕子将中国中原地区的礼乐带到朝鲜，[3]《史记》称:“箕子者，纣亲戚也……遂隐而鼓琴以自悲，故传之曰《箕子操》。”[4]箕子在商朝不仅是皇亲国戚，而且在音乐方面造诣较高。因对纣王统治的失望，箕子怀着忧国忧民的思想而创作《箕子操》。琴曲《箕子操》的产生时间又在商朝灭亡前，笼统地说，此曲产生时间应为公元前 11 世纪。[5]箕子率部迁入朝鲜，此曲也必然被带到朝鲜半岛。这是有关朝鲜音乐的最早记载。但古琴后来在朝鲜半岛失传，一直到晋代才重新将古琴传入朝鲜半岛。

晋代古琴再次传入朝鲜半岛之后，对朝鲜半岛的音乐影响很大，据《三国史记》卷 32《乐志》:“玄琴，象中国乐部琴而为之。”[6]玄琴是受中国古琴影响才出现了朝鲜半岛的典型乐器。

建于永和十三年（357 年），今天位于朝鲜黄海道安岳镇的安岳三号墓壁画

[1] [唐]李延寿：《隋书》卷 81《东夷传》，中华书局，1974 年，第 1814 页。
[2] [朝鲜]金富轼，杨军校勘：《三国史记》卷 32《乐志》，吉林大学出版社，2015 年，第 445 页。
[3] 杨军：《公元前朝鲜半岛的民族迁徙与融合》，《东北亚论坛》，2002 年第 3 期。
[4] [汉]司马迁：《史记》卷 38《宋微子世家》，中华书局，1982 年，第 1609 页。
[5] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012 年第 7 期。
[6] [朝鲜]金富轼，杨军校勘：《三国史记》卷 32《乐志》，吉林大学出版社，2015 年，第 445 页。

中发现该墓壁画中还出现男女弹琴的场景。该墓有墓志铭“使持节都督诸军事平东将军护抚夷校尉乐浪旧昌黎立菟带方太守都乡侯幽州辽东平郭都乡敬上里冬寿字■安年六十八薨官”，[1]该墓主人为晋朝官员冬寿，其壁画所反映的鼓吹乐情况，可能是冬寿时代由晋朝传入高句丽的。这也证明高句丽乐在形成过程中受到中原音乐的明显影响。

（二）高句丽乐中的鼓吹

早在三国时期，朝鲜半岛已经出现北狄乐中的鼓吹。《三国志》记载：“汉时赐(高句丽)鼓吹技人”。[2]汉朝已有专业的女性鼓吹乐人，《后汉书·济南安王康传》载有康的儿子错，“错为太子时，爱康鼓吹妓女宋闰，使医张尊招之不得，错怒，自以剑刺杀尊。”[3]汉朝赏赐给高句丽鼓吹伎人，必然会带去汉代的鼓吹乐曲，这些伎人会有女乐存在。他们来到高句丽后，不仅将鼓吹乐所用的乐器带到高句丽，还带来鼓吹乐的演奏技法。

安岳三号墓壁画中发现很多高句丽乐器，该墓壁画可以证明，高句丽乐中已经有中原的吹管乐器箫、大角以及鼓类等乐器。

图 5-1　冬寿墓建廊东壁大行列图[4]

[1] [朝鲜]蔡秉瑞：《安岳附近壁画古迹发掘手录》，《亚细亚研究》，1959 年第 12 期。[朝鲜]蔡秉瑞：《安岳地区古墓中的壁画》，《白山学报》，1967 年第 5 期。
[2] [晋]陈寿：《三国志》卷 30《东夷传》，中华书局，1982 年，第 843 页。
[3] [南宋]范晔：《后汉书》卷 42《济南安王康传》，中华书局，1965 年，第 1432 页。
[4] [朝鲜]全畤农：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，《音乐研究》，1959 年第 3 期。

一般认为，古墓壁画中所出现的大行列图为墓主人生前所使用或具有特殊意义的场面。墓主人位于图的中间位置，坐在马车上、前后均有护卫兵，而且配备大型的鼓吹乐队。在大行列图中表演音乐的乐人按照在主人的前后位置分为两部分——步行鼓队和骑马鼓吹，前部分由六人三组构成的步行打鼓组，两人一组，其中四人抬鼓行走，两人抬钟行走。后部分均为骑马奏乐，从下起第一位骑马乐人右手拿羽葆鼓，左臂伸向左前方，做预备敲鼓姿势。第二位骑马乐人为吹奏排箫，第三位骑马乐人为吹奏角，第四位则右手拿铎，左手执棒做敲击状。此图为最早的羽葆鼓图像，与陈旸《乐书》所述羽葆鼓图像一致，《乐书》成书于 12 世纪初，而上图是 4 世纪中期冬寿墓壁画，可推知羽葆鼓在晋朝之后应用比较普遍。

在此墓前室南壁右侧下方有四乐人敲击建鼓、吹奏箫等乐器。墓玄室东壁的乐舞图上有三个乐手，他们拿着玄琴、阮咸、长笛。

二、北魏初期传入的东夷乐舞

北魏时的东夷包括朝鲜半岛的新罗、百济、高句丽，但在《魏书》中新罗无记载，百济只是在孝文帝延兴二年“八月丙辰，百济国遣使奉表请师伐高丽。”[1]因北魏当时与高句丽尚维持朝贡关系而未发兵，百济之后与北魏断交。

《文献通考》卷 148《乐考》载百济乐：

其国之乐，有鼓、角、箜篌、筝、竽、篪、笛之乐，投壶、围缸、樗蒲、握塑、弄珠之戏。宋朝初得之，至后魏太武帝灭北燕，亦得之而未具。[2]

说明百济乐传入了南朝宋，也传入了立国于辽西地区的北燕。北魏灭北燕之后，得到部分百济乐的乐器，但已经无法组织演奏。

北魏与高句丽保持着较为密切的朝贡关系。从太延元年至中兴年间，韩国学者徐荣洙统计高句丽遣使次数为 79 次，[3]使高句丽音乐比较完整地传入北魏。

太祖初兴，乐府中“置《皇始》之舞，复有吴夷、东夷、西戎之舞。乐府之内，有此七舞。”[4]有关高句丽乐舞的记载，最早见于《三国志》：“其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就歌戏……以十月祭天，国中大会，名

[1] [北齐]魏收：《魏书》卷 7《高祖纪》，中华书局，1974 年，第 137 页。
[2] [元]马瑞临：《文献通考》卷 148《乐考》，中华书局，1986 年，第 1293 页。
[3] [韩]徐荣洙：《三国与南北朝交涉的性格》载《东洋学》，东洋学研究所，1981 年，第 154 页。
[4] [北齐]魏收：《魏书》卷 109《乐志》，中华书局，1974 年，第 2831 页。

曰东盟。”[1]《旧唐书》记载：“歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《窟儡子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之……窟儡子，亦云魁儡子，作偶人以戏。善歌舞，本丧家乐也。汉末始用之于嘉会。齐后主高纬尤所好。高句丽国亦有之。”[2]《窟儡子》是我们所知中原乐舞在高句丽时期留存的唯一记载。

关于《窟儡子》的产生缘由，《乐府杂录·傀儡子》：

自昔传云，起于汉祖在平城为冒顿所围。其城一面即冒顿妻阏氏，兵强于三面。垒中绝食。陈平访知阏氏妒忌，即造木偶人，运机关舞于陴间……后乐家翻为戏，其引歌舞有郭郎者，发正秃，善优笑，闾时呼为郭郎，凡戏场必在俳儿之首也。[3]

《窟儡子》产生于汉代，表演使用木偶，擅长歌舞。原本是丧葬之乐，至汉朝末年始用于嘉乐表演。

北魏建国初期，乐府中已经出现高句丽乐舞。虽然东夷乐舞的具体内容史书没有记载，但在集安舞踊冢玄室的壁画上有一组由十四人组成的男女歌舞队。舞踊冢的修建时间学界认为四世纪末至五世纪初，我们可以从舞踊冢壁画中一窥高句丽乐舞的相关内容。

图 5-2　舞踊冢壁画中的乐舞图[4]

壁画中有一男子骑马，舞者均面向他表演。该男子左侧为一房屋的外观图，可以推断此乐舞是在室外表演。全畤农认为乐舞按壁画的位置分为上、中、下

[1] [西晋]陈寿：《三国志》卷 30《东夷传》，中华书局，1982 年，第 843-844 页。
[2] [后晋]刘昫：《旧唐书》卷 29《音乐志》，中华书局，1975 年，第 1073-1074 页。
[3] [唐]段安节：《乐府杂录》卷 1《傀儡子》，文渊阁四库全书。
[4] 方起东：《集安高句丽墓壁画中的舞乐》，《文物》，1980 年第 7 期。

三部分，上部由两个演奏阮咸的男乐手和舞蹈的指挥者构成。[1]方起东认为是一个演奏阮咸的男子。[2]因壁画残损，现在只能见到上部有一人的双脚及一领舞者。此舞蹈图中舞者有六人，三男三女。领舞为一男子，群舞中从左起二、三人为女性，其他为男性。男子上衣为长袖花衫束腰上衣，下身为肥筒花裤，脚踝处束起。[3]他们六人的舞步统一，六名舞者在服装上不论是上衣还是长裙的共同点是宽大的长袖。此图下部为七人组成，服装与舞队一致，从站姿与神态来看，全畤农认为他们属于歌手。[4]此外，墓葬中还有带乐队伴奏的独舞表演：

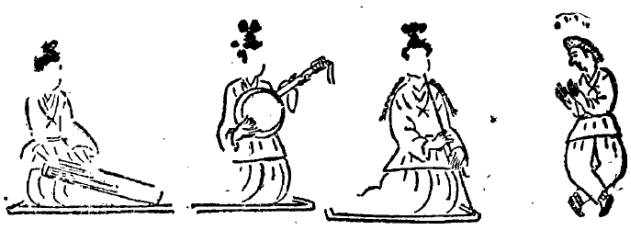


图 5-3 舞踊冢壁画中有乐队伴奏的独舞表演[5]

伴奏乐人均跪地而坐，左起乐器为玄琴、阮咸、箫，因三人头上有女性头饰，所以伴奏乐工为女性。舞者与伴奏人员并排表演，从着装看并非中原服饰，双腿微弯并交叉，双手做打拍子状。从侧面看舞者为男性，鼻梁较高，头戴帽子有装饰。将其舞蹈姿态与穿着与舞踊冢壁画群舞图相比较，并非高句丽乐人，也不是来自中原，可推测为西域或胡族乐人，只是西域舞蹈何时传入朝鲜并不知晓。

表 5-3　五世纪高句丽墓壁画中的舞蹈[6]

舞蹈类别	墓葬时间	墓葬名称	位置
男子双人舞	五世纪中叶	麻线沟一号墓	南室东端
男女双人舞	五世纪	通沟第十二号墓	南室西壁左侧壁画
男子独舞	四世纪末-五世纪初	长川一号墓	前室北壁中部壁画
男子独舞	五世纪	通沟第十二号墓	南室西壁右侧壁画

从表中可以看出高句丽时期乐舞的种类较多，无论是双人舞还是独舞，表演

[1] [朝鲜]全畤农：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，《音乐研究》，1959 年第 3 期。
[2] 方起东：《集安高句丽墓壁画中的舞乐》，《文物》，1980 年第 7 期。
[3] [朝鲜]全畤农：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，《音乐研究》，1959 年第 3 期。
[4] [朝鲜]全畤农：《关于高句丽古坟壁画上乐器的研究》，《音乐研究》，1959 年第 3 期。
[5] 方起东：《集安高句丽墓壁画中的舞乐》，《文物》，1980 年第 7 期。
[6] 方起东：《集安高句丽墓壁画中的舞乐》，《文物》，1980 年第 7 期。

中都是舞动长袖，借助长袖来展现舞姿。再加上前面介绍的群舞，单独出现舞曲《歌芝栖》则更能说明舞蹈在高句丽音乐中的地位。

三、太武帝平冯氏得高句丽乐

北魏太武帝灭北燕时获得高句丽乐，具体内容见《隋书·乐志》的记载：

高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。[1]

《乐书》卷 158 记载唐代的高句丽乐，“其器有卧箜篌、竖箜篌、琵琶、弹筝、五弦、笙、箫、横笛、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等十四种，为一部，二十八人。”实为乐器 15 种，多出的一种是铜钹。可以说，唐代高句丽乐比之前代乐器种类基本没有发生变化，但是乐工人数却由 18 人增至 28 人了。另，《乐书》卷 174 记载，“唐之时，高丽伎乐有十四种，而罢搊筝、义觜笛、觱篥三种也。”[2]若此记载可靠，则唐以前高句丽乐实有乐器 17 种。但高句丽乐舞蹈为 4 人，若乐器 17 种，则乐工总数不可能是 18 人了。因此《乐书》的记载可能有误。北魏时的高句丽乐应有乐器 14 种，乐队 18 人，另外 4 人为舞者。

高句丽乐的乐器，按乐器种类可以分成三类：

弹拨乐器——琵琶、弹筝、竖箜篌、卧箜篌、五弦。

吹管乐器——小筚篥、桃皮筚篥、笛、笙、箫、贝。

打击乐器——腰鼓、齐鼓、担鼓。

在弹拨和吹管乐器中，除笛、笙、箫是来自中原，其他乐器都是自西域传来。如前所述，“安国之乐，其器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓、和鼓、铜钹、歌箫、小觱篥、桃皮觱篥、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝等十四种”，两者基本一致，高句丽乐比安国乐仅少了几种鼓，增加了笙和弹筝而已，可见高句丽乐应受西域音乐的影响比较大。

[1] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页。
[2] [宋]陈旸：《乐书》卷 174《乐图论》，文渊阁四库全书。

表 5-4　高句丽与安国乐的乐器比照

乐种	安国乐	高句丽乐
弹拨类	箜篌	竖箜篌、卧箜篌
	琵琶	琵琶
	五弦	五弦
		弹筝
吹管类	笛	笛
	箫、歌箫	箫
		笙
	小觱篥	小筚篥
	桃皮觱篥	桃皮筚篥
	双觱篥	
	贝	贝
打击类	正鼓	
	和鼓	
	铜钹	
	腰鼓	腰鼓
	齐鼓	齐鼓
	檐鼓	
		担鼓

从上表中可以看出安国乐和高句丽乐所使用的乐器中有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、桃皮筚篥、贝、腰鼓、齐鼓共九件乐器是相同或为亲族乐器。除笛、箫、腰鼓为中原乐器外，其他均属于西域乐器。可见西域音乐不仅对中原音乐产生影响，直至朝鲜半岛的高句丽都吸收了西域音乐文化。

《隋书·音乐志》称高句丽“歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。”[1]参照安国乐“歌曲有《歌芝栖》，舞曲有《舞枝栖》”的记载，颇疑《隋书》的记载有误，恐怕高句丽乐与安国乐一样，应是“歌曲有《歌芝栖》，舞曲有《舞芝栖》”。但无论如何，从乐曲名称上也可以看出，高句丽乐受西域音乐的影响比较大，至少在北魏表演的高句丽乐是如此。

[1] [唐]魏征等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 380 页。

第三节　佛教与道教音乐

中国佛教音乐源于印度佛教音乐。最早将佛教音乐引入中国的是通使西域的张骞，据《晋书》卷23《乐志》：

张博望入西域，传其法（胡乐年）于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。[1]

两汉时期，佛教尚未广布四方，人们对于佛教的认识极为有限，并不看重此曲，仅将其当作胡曲看待。在得不到佛教徒重视的情况下，《摩诃兜勒》反被掌管汉朝宫廷音乐的李延年改造为马上横吹二十八首军乐。

北魏是佛教发展的重要时期，佛寺大量兴建，仅洛阳一地就有寺庙“一千三百六十七所”[2]，北魏承明元年（476年）全国共有“诸寺六千四百七十八，僧尼七万七千二百五十八人”[3]。众多佛事活动的开展，为佛教音乐提供了巨大的发展空间，也推动了佛教音乐的普及。

一、佛教仪式中的音乐表演

北魏的皇帝、官宦及普通信众重视佛教的功德和具体的佛教实践，因而重视寺院的修建、佛教著作的编纂。著名的五台山佛教便形成于北魏孝文帝（471-499年）年间。北魏时，五台山出现了一位专以净土宗为业的高僧昙鸾。昙鸾在五台山佛光寺出家，撰有《礼净土十二偈》、《安乐集》二书，昙鸾以专门诵唱净土而闻名于世，被后人尊为净土宗初祖。

净土宗把念佛当作修行的主要内容，“昙鸾曾释念佛为禅定忆念、时间之念和口唱之念三义，人们所注重的其实是口唱”[4]，当时人民重视以口唱形式念诵佛经，这直接推动了五台山佛教音乐的产生。五台山佛教音乐是一种介于语言与音乐之间的“吟诵”，何丽莎认为“其音乐形式主要体现在‘赞呗’之中。当时曲诵与经文的关系主要是以经文为主，曲诵附属于经文。”[5]

---

[1] [唐]房玄龄等：《晋书》卷23《乐志》，中华书局，1974年，第715页。
[2] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷5《城北》，中华书局，1963年，第228页。
[3] [北齐]魏收：《魏书》卷114《释老志》，中华书局，1974年，第3039页。
[4] 王小盾：《五台山与唐代佛教音乐》，《五台山研究》，1987年第4期。
[5] 何丽莎：《从宗教的魅力看五台山佛教音乐的发展》，《安阳师范学院学报》，2006年第4期。

北魏明元帝时期，在一些重要的场合中寺庙举行大型的音乐表演。文献王元怿的弟弟王悦，曾对景乐寺进行重新修缮，召集众多伎乐和演奏人员在寺内举行大型演出。还有罕见的、稀奇的珍禽异兽在殿堂前表演。那些空中飞舞的幻术世人从未看过，惊险极端的魔术都聚集在这里。《洛阳伽蓝记》中记载，仅洛阳一地，就有七个寺院在街头举行大型的音乐表演。

表 5-5　北魏寺庙音乐表演

寺庙	事由	表演内容	史料来源
长秋寺	四月四日，此像常出，	辟邪师子导引其前。吞刀吐火，腾骧一面；彩幢上索。	《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》
昭仪尼寺	四月七日，常出诣景明，景明三像恒出迎之	伎乐之盛，与刘腾相比。	《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》
景明寺	四月七日，京师诸像皆来此寺。尚书祠曹录像凡有一千余躯。至八日	梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。	《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》
宗圣寺	有像一躯，举高三丈八尺，……此像一出，市井皆空，	妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。	《洛阳伽蓝记校释》卷 2《城南》
景兴尼寺	有金像辇，……像出之日，常诏羽林一百人举此像。	丝竹杂伎，皆由旨给。	《洛阳伽蓝记校释》卷 2《城东》
景乐寺	至于六斋	常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。	《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》
王典御寺	至于六斋	常击鼓歌舞也。	《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》

表中大型的音乐活动有五次是与行像有关。从表中可看出，“梵乐法音”的加入，使行像活动内容更加丰富。自北魏太武帝于太延五年（439 年）统一北部中国后，“大批用于寺庙供养的西域乐舞经龟兹、于阗等地传入中原，形成‘佛曲’音乐”[1]。深受佛教影响的安国乐、疏勒乐、龟兹乐于北魏太武帝年间（424—452 年）传入北魏，充实了北魏的佛教音乐的曲调，从而使北魏佛教音乐具有浓郁的西域风格。并非仅限于此，“随着西域音乐的传入，不仅传播了优秀歌舞表演，也带来了器乐表演”[2]。长秋寺以四月四日，昭仪寺以四月七日，而八日诸像皆会于景明寺，当亦沾染西域风气所致。景明寺的佛教音乐活动是

[1] 王小盾：《原始佛教的音乐及其在中国的影响》，《中国社会科学》，1999 年第 2 期。
[2] 侯佳：《魏晋南北朝时期佛教音乐特征研究》，四川师范大学硕士学位论文，2012 年，第 35 页。

行像活动的组成部分。由于京师诸像来此寺，四月初八日，这些佛像依次进入宣阳门，当天梵地的音乐震动天地，杂技等艺术形式都融为一体。此时“时有西域胡沙门见此，唱言佛国”[1]。可见当时北魏佛教兴盛程度。佛教认为六斋是恶日应该持斋修福。在王典御寺每逢六斋，“常击鼓歌舞也”。北魏时期，佛教中的供养，并非仅限于修建庙宇、建造寺塔，其实为寺庙奏乐也属供养。专门为寺庙演奏音乐的乐人是寺户当中专门从事音声供养的一部分人。“市南有调音、乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉”[2]。在寺庙中除原有的音乐伎人外，还有两个特殊群体也参与到音乐表演之中。

一是贵族家中的乐伎入道成为专门的音乐僧人参与音乐表演。北魏宫廷和贵族家中多数供养众多乐伎，当她们年纪渐老或因他们的主人离开人世等原因，经常需要遣散乐伎。被遣散的乐伎一方面没有独立的经济能力，二是遣散她们的宫廷或贵族害怕她们流落民间有伤尊严，所以这些乐伎的主要出路便是去寺院修道。《洛阳伽蓝记》记载，北魏贵族高阳王雍有“妓女五百”，他去世后，“诸妓悉令入道，或有嫁者”[3]。这种乐伎主要擅长民间音乐，而当进入寺院后，将民间音乐充实到寺院的音乐之中，同时也壮大了寺院的音乐队伍。这才会出现景乐寺的音乐场景：“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管廖亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂……召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中”。[4]僧人们的表演使寺庙音乐较从前更加丰富，吸引更多人走进寺庙。

二是因重要佛教节日，由皇帝专门派乐伎到寺庙演奏。景兴尼寺，“像出之日，常诏羽林一百人举此像，丝竹杂伎，皆由旨给”[5] “旨给”指发圣旨拨给，即政府调拨，一切费用由政府承担，而不用庙里花钱。“由于北魏的皇帝笃信佛教，自上而下争相效法，国王在寺庙中用歌姬舞女击筑吹笙，意在礼佛。而王家、高官显贵、宦官们除了礼佛的用意之外，更多是显示身份和权势”[6]但这些乐人不是属于寺庙的，也不是专门为佛教服务的。寺庙有活动时“旨给”，宫廷调拨一批人来参与寺庙的活动，活动结束之后，这些乐人回到原来乐队。

[1] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 115 页。
[2] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 158 页。
[3] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 3《城南》，中华书局，1963 年，第 139 页。
[4] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》，中华书局，1963 年，第 58-59 页。
[5] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 2《城东》，中华书局，1963 年，第 80 页。
[6] 项阳:《“释俗交响”之初阶——中国早期佛教音乐浅识》，《文艺研究》，2003 年第 5 期。

综上可知，北魏时期的佛教音乐，其演奏者是掌握音乐技能的杂伎而非佛教中人，所奏音乐不仅有乐器伴奏，而且伴有由西域传来的奇异舞蹈表演，为佛教法事活动营造出震撼、肃穆、恢宏的氛围。

二、佛教中的说唱及歌曲

说唱艺术是我国古代传统音乐的重要组成部分，学界将《荀子·成相篇》称为说唱艺术的鼻祖，其中只记载了相关的节奏及歌词。在《汉书·霍光传》记载 “发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡”。[1]而在佛教中出现说唱艺术形式的应该是在北魏时期出现。随着北魏佛教的兴盛，说唱艺术也成为佛教法事活动的组成部分，敷说经文、传播教义，说唱佛教故事的群众性艺术活动更是十分普通。

北魏佛教说唱部分可分为三类：

一是以说唱的形式讲解大乘佛教的经典，是为提高虔诚信众的佛学修养。《洛阳伽蓝记》卷四“永明寺”记载元景皓：“凤善玄言道家之业，遂舍半宅安置佛徒，演唱大乘数部。”[2]元景皓是河州刺史陈留庄王元祚的儿子，因早就具有对佛学的修养，于是捐献一半住宅安顿佛教徒，演唱大乘教数部。在古阳洞的北壁上刻有《比丘慧荣造像记》：“夫□□妙绝□／像以宜至理□／□像以教而□□／影现文六随□／□闻唱说三乘／□于视听留化／兼□□□沾干／载□□比丘舅／荣□□玄流□” [3]可见说唱大乘教还是具有普遍性的。

二是为便于记忆佛经而配以音乐的说唱形式。《全后魏文·十地经论序》也写道：“斯二三藏，并以迈俗之量，高步道门，群藏渊部，罔不研揽。善会地情，妙尽论旨，皆手执梵文，口自敷唱，片辞只说，辩诣蔑遗。”[4]这里的“敷唱”，实际是“敷演说唱”，即又说又唱。说唱人员，不仅有俗家女乐，也有沙门僧人。并且说唱人员很多，有特色者能十分出名。翻译佛经时要考虑到如何便于说唱，这也是为了使佛经更容易被人接受，更容易传播。

三是说唱各种神异故事，当是用于传教，吸纳信众。《魏书·释老传》：“有沙门道进、僧超、法存等，并有名于时，演唱诸异。”为便于佛教在民众中传播，

[1] [汉]班固：《汉书》卷 68《霍光传》，中华书局，1962 年，第 2940 页。
[2] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 176 页。
[3] 贺玉萍:《北魏洛阳石窟文化研究》，河南大学出版社，2010 年，第 270 页。
[4] [清]严可均:《全后魏文》卷 24《崔光传》，商务印书馆，1999 年，第 141-142 页。

传教者会演唱一些奇异故事以此吸引大众。《道俗三十八人造像记》记载："夫灵至□而非□无□□□□玄宗渊深非□何能究□□□□□国显□□□人。是以邑师僧严道俗批八人等，异日同心，为国造谢一区。愿帝柞辉隆□□，万国归心，□人关道唱常□□及□布愿。合邑道俗树像。"[1]

在北魏僧侣中，出现自己创作劝解内容的佛教歌曲。《洛阳伽蓝记》记载："有沙门宝公者，不知何处人也。形貌丑陋，心机通达，过去未来，预睹三世。发言似谶，不可得解，事过之后，始验其实，……造《十二辰歌》，终其言也。"[2]《敦煌零拾》有《禅门十二时》，分十二时为歌。《十二辰歌》现已失传，形式大概类似于敦煌石窟发现的《禅门十二时》，全歌共由十二段组成，每一段分别和一个时辰相联系。这是一组宗教说教意味浓厚的劝善组歌，应该是当时比较流行的通俗性作品。"时有西域沙门菩提达摩者，波斯国胡人也，……歌咏赞叹，实是神功，……口唱南无，合掌连日。"[3]西域波斯国的沙门菩提达摩者演唱佛曲的水平很高，常被称赞，经常口唱佛曲，合掌数日。

三、北魏佛教的香音之神——伎乐天

北魏石窟的大规模营建与佛教音乐的发展有关，由此涌现出大量石窟壁画乐舞题材。同时也促使石窟中伎乐天的发展，伎乐天成为佛教艺术的重要表现形式。北魏的伎乐天，多为单身表演，主要将伎乐天绘于天宫的栏墙门内、龛楣之中。伎乐天在佛教中司职伎乐，属于佛教天龙八部的部众，其形象为满身奇香且能歌善舞的菩萨，专门为佛教世界中的佛、菩萨演奏音乐、唱歌、跳舞。伎乐天的类别主要有菩萨伎乐、飞天伎乐、天宫伎乐、供养伎乐、护法伎乐等形式。今存敦煌壁画，绘有伎乐飞天者达 4000 多处。《称赞净土佛摄受经》曰："极乐世界净佛土中，自然常有无量无边众妙伎乐，音曲和雅，甚可爱乐。诸有情类闻斯妙音，诸恶烦恼，悉皆消灭。无量善法渐次增长"[4]。可知伎乐实属佛教极乐世界中必不可少的代表性事务。

敦煌石窟地处中西文化的交流的枢纽，故印度、西域、中原三种文化于此交汇，伎乐天因而表现出浓厚的多种文化混杂的风貌，敦煌石窟雕塑的伎乐天

[1] 贺玉萍:《北魏洛阳石窟文化研究》，河南大学出版社，2010 页，第 214 页。
[2] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释:《洛阳伽蓝记校释》卷 4《城西》，中华书局，1963 年，第 151-152 页。
[3] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释：《洛阳伽蓝记校释》卷 1《城内》，中华书局，1963 年，第 27-28 页。
[4] 大正一切经刊行会：《大正新修大藏经》12 册，新文丰出版公司，1983 年，第 349 页。

极具特色。如位于第 248 窟四壁上方接近窟顶处的天宫伎乐与药叉伎乐。天宫伎乐因其绘制于天宫的圆券门内而得名，北魏时期的天宫伎乐布局已由藻井四周移至四壁的上端。248 窟的平面呈纵长方形，天宫伎乐绘制于四壁的上方有伎乐 50 多身。[1]天宫伎乐、药叉伎乐的具体形象为每券门之内各绘男性天宫伎乐一身，作奏乐或跳舞状。其中除一人吹奏排箫外，其余都作各种优美手势与舞姿，为画面增添了活跃的气氛。南壁上方接近窟顶处，并列绘出两座中国传统式建筑和圆拱形券门一座，第一座为中国式建筑内绘一乐伎双手抱海螺低头吹奏。第二座圆拱形券门内绘一乐伎，双手合十侧身虔诚敬佛。第三身拨小型七弦竖箜篌似专注地演奏。西壁及北壁下方绘药叉伎乐，其中西壁下方的吹横笛药叉，粗壮的双手持横笛在尽兴地吹奏，其演奏手指抬落的姿态，都较为写实。北壁的弹琵琶药叉形制与西壁基本相同，胸前横抱一大型琵琶。此琵琶为短项，音箱宽大。药叉面部紧贴音箱，左手按弦，右手弹拨，神情十分专注。[2]

除了天宫伎乐、药叉伎乐之外，尚有化生伎乐、飞天伎乐等。敦煌石窟中的各类伎乐图像，生动的再现了佛事活动时音乐演奏、众人舞动的恢宏场面。伎乐天这种艺术变现手法，以图像形式绘制佛教乐舞形象，既宣扬了佛教的教义，又达到礼佛拜佛的目的。

四、道教音乐改革

道教音乐历经东汉的初创，魏晋的充实，到两晋南北朝时，“经上清、灵宝派道士的推演，特别是寇谦之、陆修静等人对斋醮科仪音乐的改革、制订，逐渐摆脱巫教祭祀音乐的影响，形成了具有自身特点的道教科仪音乐体系”[3]。可知，道教音乐是从巫教祭祀音乐中演变而来。道教音乐是道士们在斋醮等活动中所使用的音乐，也称作科仪音乐、法事音乐、日诵功课等仪式音乐[4]。道教音乐虽脱胎于巫觋乐舞，但后来已发生较大的变化：道教斋醮科仪音乐相对于古代巫觋祭仪乐舞仪式更偏重于玄虚、理性特征。道教音乐在改革、发展过程中，不仅创作出大量的经韵乐章，还形成了道教音乐理论，这些理论主要见于《太平经》、《老子想尔注》、《抱朴子内篇》。道教音乐可细分为用于道教斋醮等活动

[1] 郑汝中、董玉祥：《中国音乐文物大系•甘肃卷》，大象出版社，1998 年，第 80 页。
[2] 郑汝中、董玉祥：《中国音乐文物大系•甘肃卷》，大象出版社，1998 年，第 80、81 页。
[3] 曹本冶：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司，1996 年，第 33 页。
[4] 曹本冶：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司，1996 年，第 11 页。

中的斋醮音乐、道教仪式之外的道曲与道乐、道教音乐理论三部分。

寇谦之是北魏改革道教的代表性人物。寇谦之“借鉴佛教‘梵呗’（唱经年）和‘菩萨连句梵呗（祭祀音乐年）’，引用于斋醮仪式”[1]。在吸收佛教音乐的同时，寇谦之还注重汲取中国宫廷演奏的《太一》、《九夏》、《大夏》等雅乐，宫廷所奏雅乐能够渲染出典雅、肃穆的气氛，将其引入道教音乐当中，可以更为有效的烘托出道教神秘、庄严之感。由于寇谦之将佛教音乐的内容、中国宫廷雅乐引入到道教改革之中，故此诞生了中国最早的道教音乐。

《魏书》载北魏神瑞二年（415 年）“吾（太上老君年）故来观汝（寇谦之年），授汝天师之位，赐汝《云中音诵新科之诫》二十卷”[2]。黎蕾先生指出“‘云中音诵’即‘步虚声’。‘新科’系指经改革过用于诫律的诵经礼赞的道士腔调”[3]。《云中音诵新科之诫》是出现于北魏时期的一种步虚声，是最早见诸史书关于道教音乐方面的记载。对于何为步虚声，于民雄先生将其解释为“道士斋醮时颂诵词章的腔调，……因其音韵若众仙飘渺行于虚空歌诵之音而得名”[4]。寇谦之的《云中音诵新科之诫》，既无曲谱又无歌词，只是一种记载罢了。即便如此，《云中音诵新科之诫》的出现，表明道教音乐已经开始出现经韵乐章。

寇谦之制作的道教音乐著作见于《道藏》的有《太上老君戒经》、《老君音诵诫经》（即《云中音诵新科之诫》年），这两种文献均称为太上老君所授，实系寇谦之编写。对于道教音乐的运用和发展、诵经功能等问题是有重要意义的。[5]虽然寇谦之道教改革的重点在于强调诵戒的方法、功用等，但由于其同时也强调了诵经的功能，对道教音乐的产生还是起到了一定的推动作用。

寇谦之为取悦统治者、更大范围的推广道教，在道教的义理和经文钟将为封建帝王歌功颂德的赞辞纳入其中。此外，他制订出的经韵乐章是按照宫廷祭祀乐章的样式构思而成的。经韵乐章，“用道内的话来讲就是赞颂之辞，演音之韵，由诸天赞诵，合钧天妙乐，融融和和而成的自然之章”[6]。《云中音诵新科之诫》含有斋醮仪式、经韵乐章两部分内容，将直诵念唱的经词改作可以入乐吟唱的乐诵式的经韵乐章，对后世经韵音乐的发展有着重要影响，在道教音乐

[1] 祝建华：《道释法事音乐溯源》，《黄钟》，1991 年第 4 期。
[2] [北齐]魏收：《魏书》卷 114《释老志》，中华书局，1974 年，第 3051 页。
[3] 黎蕾：《中国道教与乐舞戏曲西渐考》，《山西师大学报》，2000 年第 2 期。
[4] 于民雄：《浅论道教音乐的源流与特点》，《贵州文史丛刊》，2009 年第 3 期。
[5] 蒲亨强、谈欣：《存见道乐史料研究北魏时期》，《乐府新声》，2008 年第 3 期。
[6] 曹本冶：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司，1996 年，第 36 页。

史上具有非凡的意义。

寇谦之作制的《云中音诵新科之诫》有二十卷，可惜这二十卷并没有完整的版本流转至今，《道藏》收录的《老君音诵诫经》便是《云中音诵新科之诫》仅残存的一卷。《老君音诵诫经》载：

老君曰："道官箓生初受诫律之时，向诫经八拜，正立经前。若师若友，执经作八胤乐音诵。受者伏诵经意卷后讫，复八拜止。若不解音诵者，但直诵而已"。[1]

这里涉及"直诵"和"音诵"。直诵是指道士在原有诵经基础上发展而来的易于念唱形式；音诵是指加上音乐的道家中的歌辞形式。道士诵经时，可根据自己的情况选取直诵、音诵两种诵读方式。由此看来，寇谦之对北魏时的诵读方式尚未进行统一规定，仅是提倡使用音诵读经。通过对于"若不解音诵者，但直诵而已"的理解，可以断定直诵当先于音诵而出现且直诵方式更为流行。直诵与音诵的区别在于："直诵，恐系一种音乐性不强、一般道士都易于掌握的念唱形式；音诵，当系一种音乐性较强、并非一般道士都能掌握的歌唱形式"[2]。《云中音诵新科之诫》提倡用音诵朗读道教经典，改变了以往诵经只能朗诵而不能演唱的局面，寇谦之的道教改革使音诵具备相当的音乐特性，"道教经文变成了可以演唱的'经韵'"[3]。经韵乐章成为道教斋醮道场法事活动中重要的组成部分，不同的乐章能够烘托出不同的氛围。寇谦之开始将道教经韵乐章运用于斋醮科仪之中，不仅完善了斋醮仪式，而且使道教更易于得到统治者的支持、利于道教在民间的广泛传播。

虽然寇谦之对于道教音乐的改革没能构建出一个为后世相传的道教音乐模式，但为南朝陆修静的道教音乐改革提出了方向。后来陆修静进一步完善道教音乐，创造出一套仪式完备、音乐曲目丰富、演唱形式曲调模式化的道教音乐体系。

[1]《道藏》18 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988 年，第 210 页。
[2] 曹本冶：《中国道教音乐史略》，新文丰出版公司，1996 年，第 38 页。
[3] 王忠人：《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》，《黄钟》，1991 年第 4 期。

结　语

鲜卑族建立的北魏政权在三代统治者的努力下，统一了以黄河为中心的北方地区。在开拓疆域的过程中，它不仅吸收当地的音乐文化，同时也将各地带有特色的音乐带入北魏宫中。在音乐文化互相融合、补充的过程中，逐渐形成来源多元化、内容丰富化的北魏音乐，并对北朝至隋唐宫廷音乐的构成产生深远影响。

北魏宫廷音乐特征主要包括以下几个方面：第一是宫廷音乐的来源多元化。北魏作为统一北方的少数民族建立政权，其音乐机构的建立是在继承曹魏和西晋音乐机构基础上发展而来。在其政权逐渐稳定的过程中，统治者不断完善礼乐制度，使北魏宫廷音乐成为统治者实施正统观的有效手段。对于宫廷音乐的来源本文认为主要有三个方面——本民族音乐、中原王朝音乐、外来音乐。外来音乐中有东夷音乐和西域音乐，东夷乐中主要以高丽乐为主。西戎乐中有龟兹乐、疏勒乐、安国乐、悦般舞等。由此看出，北魏宫廷的外来音乐在宫廷音乐中占有重要地位。北魏音乐机构设置主要在道武帝至献文帝时期、孝文帝改革之后这样两个时期。这期间出现乐府、太乐署、鼓吹署等音乐机构，为北魏音乐的发展提供制度及人员的保障。第二是宫廷音乐的种类多样、应用场合广泛，其中不仅有从江南带来的中原旧曲，还有继承魏晋礼仪中的祭祀用乐。宫廷宴飨中出现舞蹈及皇帝与大臣之间的即兴作歌，可见北魏朝野上下对音乐的热衷。北魏鼓吹用乐体现在两个方面：卤簿仪仗中大驾仪式作上下鼓吹，小驾仪式中音乐加钟悬；辇后鼓吹《阿干之歌》被北魏纳入《真人代歌》之中。由此可见，北魏宫廷音乐的主要功能是歌功颂德，在此过程中，将本民族的歌曲加入其它内容进而改编为长篇歌曲《真人代歌》，将前朝的雅舞改编为本朝宫廷乐舞等，这些均为弘扬北魏帝王功绩起到重要作用。

北魏时期，统治者对嘉奖立功的将士或贵族们所用的奖励方式之一便是鼓吹赐乐，按照使用乐器的不同分为鼓吹、羽葆鼓吹两种赐乐形式。北魏鼓吹用乐与晋朝相比，无论用乐种类、场合都比前朝丰富。根据不同情况给予被赐者不同内容的赐乐，一方面可以提高北魏鼓吹乐的地位，另一方面可以使贵族、

大臣们也更重视赐乐，提高音乐的认知度。

北魏时期的歌曲按有无作者分为两类：流传在民间的民歌和创作及改编歌曲。流传在民间的歌曲包括前朝少数民族歌曲《部落稽》、《吐谷浑》等、中原歌曲《团扇歌》、《陇上声》等。创作的歌曲有文明太后创作的《劝诫歌》、《杨白花》，以及宴飨中即兴作歌，还有贵族及乐工改编创作的《高阳乐人歌》、《咸阳王歌》等。鲜卑民族虽在北魏时使用鲜卑语并有《国语真歌》等鲜卑语书籍出现，但由于后来鲜卑语及文字的失传，使得如今保留下的北魏时期民间创作歌曲并不很多，代表作为《乐府诗集 •梁鼓角横吹曲》中的《敕勒歌》。“梁鼓角横吹曲”并不是梁朝民歌，而是梁朝乐府机构保存下来的流传到南方的北朝乐府歌曲，其中就包括北魏歌曲。因所用乐器为军鼓和号角，所以称作“鼓角横吹曲”。《敕勒歌》是北魏时期产生的敕勒族民歌，经鲜卑语、汉语翻译后流传至今。高欢在玉璧病危时让敕勒族将领斛律金演唱敕勒歌，高欢与之唱和，在场的人都为之感动流下眼泪。此歌简短只有 27 个字，不仅描绘出辽阔苍茫的草原景象，并反映敕勒民族的生活和精神面貌。北魏民间音乐的发展过程中，既继承前朝的乐府民歌，《敕勒歌》在后世的流传是北魏少数民族生活的写照。

四夷音乐的融入是北魏音乐的又一特征。在扩大疆域、巩固政权的过程中，统治者将西凉、龟兹、安国、疏勒、悦般、东夷等地音乐带回中原宫廷。其中包含朝鲜半岛、龟兹、西域各地的乐器、舞蹈、歌曲，这些无疑丰富北魏音乐文化。

佛教在北魏迅速发展并成为当时最有影响力的宗教，为此时佛教音乐发展提供便利条件。北魏佛教音乐受到西域文化的影响，石窟造像、寺院成为它展现佛教音乐文化的重要场所。寺庙每逢节日均有音乐和有乐队伴奏的百戏表演，这一现象成为中国佛教音乐史上的重要内容。在石窟壁画造像中我们可以看到很多当时的乐器，其中以笛、笙、排箫、鸡娄鼓、筝、阮、铜钹等居多。说明这些乐器在当时社会上已普遍流行，为研究中国古代这一时期的音乐提供了宝贵的图像资料。

北魏音乐对后世的影响方面主要体现在南北朝至隋唐时期的音乐文化方面。北齐受北魏音乐影响较深，北齐祖珽采用北魏信都芳《乐书》中的音乐理

论而定正声，“始具宫悬之器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓‘洛阳旧乐’者也。”[1]祖珽所依照北魏音乐中包含西凉音乐的成分，被称为“洛阳旧乐”。之后南北朝中的“洛阳旧乐”即为北魏音乐的代名词。北魏的《真人代歌》称为“北歌”，它由 150 余首歌曲组成，其内容不仅包括十六国时的鲜卑民歌，还吸纳其他民族的歌曲。正由于《真人代歌》音乐特色突出，后来南朝的统治者陈后主还专门派宫女到北魏学习这种“北歌”。宫女学成后在南朝的宴会中表演，称为“代北”。这时候南北方的鼓吹乐不但都加入了“北歌”，而且还吸收了中原地区流行的吹乐器“筚篥”等少数民族乐器，因此无论在曲调上还是在乐队编制上，都有了新的面貌。[2]在对于隋唐宫廷音乐的影响方面，陈寅恪认为隋唐制度有三个源头：一是北魏、北齐；二是梁、陈；三是西魏、北周。其中居于主导地位的显然是北魏、北齐这一源头，也就是一种深受鲜卑文化影响的制度文化。对于唐朝的胡乐由来，他认为“唐之胡乐多因于隋，隋之胡乐又多传自北齐，而北齐胡乐之盛世由承袭北魏洛阳之胡化所致。”[3]鲜卑族建立的北魏宫廷中曾出现五种外来音乐，另外在龟兹乐和西凉乐中还包含天竺乐的乐曲。隋朝大业中期，“炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为九部乐。”[4]隋朝九部伎中有北魏吸收的五种外来音乐——《西凉》、《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《高丽》，唐代的九部伎和十部伎中也包含这五种音乐。唐朝正是受到前朝的影响，胡乐在河西走廊发展成为一个独立的乐种“胡部新声”，与龟兹乐并列。天宝年间，“胡部新声”又由河西传入长安，王建《凉州行》中所描述的“洛阳家家学胡乐”的局面。可见北魏对北朝乃至隋唐音乐文化的发展作出了较大的贡献，为中国古代音乐历史鼎盛时期的到来奠定了基础。

北魏音乐历史的发展是在多种文化交融过程中完成的，在整个音乐的流传过程中多地域音乐的融合是必然的。北魏对外来音乐的吸收主要可分两种不同的传播方式：直接音乐文化传播和媒介音乐文化传播。[5]直接音乐文化传播，是指从音乐文化元素发源地传播到地域上紧密相邻的社会，然后依次逐渐向外波

[1] [唐]魏徵等：《隋书》卷 14《音乐志》，中华书局，1973 年，第 314 页。
[2] 吕净植：《文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源》，《文艺争鸣》，2012 年第 7 期。
[3] 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，上海古籍出版社，1980 年，第 126 页。
[4] [唐]魏徵等：《隋书》卷 15《音乐志》，中华书局，1973 年，第 377 页。
[5] 杨军：《文化人类学》，吉林人民出版社，2003 年，第 401 页。

浪式推进的音乐文化传播方式。北狄乐中的横吹是通过直接音乐文化传播的方式进入中原，北魏著名的《真人代歌》中的《阿干之歌》就是通过直接音乐文化传播方式将鼓吹曲带入宫廷音乐之中。此种传播是音乐传播中最主要的传播方式，这种传播使音乐元素的发源地及其周边地区构成一个相对独立的文化圈。媒介音乐文化传播，是指音乐元素借助某种媒介，传入与其发源地在地域上并不相联的远方社会的音乐文化传播形式。太武帝灭北凉得龟兹乐、平冯氏得高丽乐、平河西得西凉乐等事件中，太武帝起到音乐传播的媒介作用，将音乐文化的各种元素传播到远离发源地的中原地区。从这些外来音乐种类的乐器可以看出，它们主要是依赖媒介音乐文化传播方式。虽然羽葆鼓是在晋朝普遍使用，但在冬寿墓葬中出现的壁画证实：晋朝的羽葆鼓被冬寿带入朝鲜半岛，这是音乐文化传播中媒介音乐传播的例子。由此可以总结出这样一个规律：当外来音乐文化进入本土音乐文化时，仅凭外来音乐自身的作用是不能在新地域生存发展的，必须将外来音乐文化加以借用以达到促进本地音乐文化发展的目的，外来音乐才能被接受。在这个过程中，不可避免地会出现音乐文化的整合，即外来音乐因素与原来的音乐模式协调起来的过程。这也是北魏音乐中会出现如此众多的亚洲其他地域音乐元素的主要原因。

参考文献

一、原始文献

[1] [汉]司马迁.史记[M].北京：中华书局，1982.

[2] [汉]班固.汉书[M].北京：中华书局，1962.

[3] [晋]陈寿.三国志[M].北京：中华书局，1982.

[4] [北魏]杨炫之撰、周祖谟校释.洛阳伽蓝记校释[M].北京：中华书局，1963.

[5] [北齐]魏收.魏书[M].北京：中华书局，1974.

[6] [北齐]颜之推、王利器集解.颜氏家训集解[M].上海：上海古籍出版社，1980.

[7] [梁]沈约.宋书[M].北京：中华书局，1974.

[8] [梁]萧子显.南齐书[M].北京：中华书局，1972.

[9] [梁]释慧皎. 汤用彤校注.高僧传[M].北京：中华书局，1992.

[10] [宋]范晔.后汉书[M].北京：中华书局，1965.

[11] [陈]陈陵.玉台新咏笺注[M].北京：中华书局，1985.

[12] [唐]房玄龄.晋书[M].北京：中华书局，1974.

[13] [唐]李百药.北齐书[M].北京：中华书局，1972.

[14] [唐]姚思廉.梁书[M].北京：中华书局，1973.

[15] [唐]李延寿.北史[M].北京：中华书局，1974.

[16] [唐]魏徵等.隋书[M].北京：中华书局，1973.

[17] [唐]杜佑.通典[M].北京：中华书局，1988.

[18] [唐]李林甫.唐六典[M].北京：中华书局，1992.

[19] [后晋]刘昫等.旧唐书[M].北京：中华书局，1975.

[20] [北宋]欧阳修.新唐书[M].北京：中华书局，1975.

[21] [北宋]李昉等.太平御览[M].北京：中华书局，1960.

[22] [宋]郭茂倩.乐府诗集[M].北京：中华书局，1979.

[23] [宋]延一撰，陈扬炯、冯巧英校注.广清凉传[M].太原：山西人民出版

社,1989.

[24] [宋]司马光、胡三省注.资治通鉴[M]. 北京：中华书局，2012.

[25] [宋]郑樵.通志[M].北京：中华书局，1987.

[26] [元]马端临.文献通考[M].北京：中华书局，1986.

[27] [元]脱脱.辽史[M].北京：中华书局，1974 .

[28] [清]严可均.全后魏文[M].北京：商务印书馆，1999.

[29] [清]汤球.十六国春秋纂录校本[M].北京：中华书局，1985.

[30] [清]赵尔巽.清史稿[M].北京：中华书局，1977.

二、研究论著

[1] 白翠琴.魏晋南北朝民族史[M]. 北京：社会科学文献出版社，2007.

[2] 曹道衡、刘跃进.南北朝文学编年史[M]. 北京：人民文学出版社，2000.

[3] 程俊英.诗经译注[M].上海：上海古籍出版社，1985.

[4] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M].上海：上海古籍出版社，1982.

[5] 陈戍国点校.周礼·仪礼·礼记[M].长沙：岳麓书社，2006.

[6] 陈戍国.中国礼制史·魏晋南北朝卷[M].长沙：湖南教育出版社，1995.

[7] 陈戍国.魏晋南北朝礼制研究[M].长沙：湖南教育出版社，1995.

[8] 陈元锋.乐官文化与文学[M].济南：山东教育出版社，1999.

[9] 陈德安.中国道家道教教育思想史[M].北京：社会科学文献出版社，2008.

[10] 曹本冶.中国道教音乐史略[M].台北：新文丰出版公司，1996.

[11] 曹道衡.南朝文学与北朝文学研究[M].南京：江苏古籍出版社，1999.

[12] 曹道衡.南北朝文学史[M].北京：人民文学出版社，1991.

[13] 曹道衡，刘跃进.南北朝文学编年史[M].北京：人民文学出版社，2000.

[14] 曹道衡.中古文学史论文集[M].北京：中华书局，2002.

[15] 柴德赓.史籍举要[M].北京：北京出版社，2002.

[16] 蔡仲德.中国音乐美学史[M].北京：人民音乐出版社，2003.

[17] 程俊英.诗经译注[M].上海：上海古籍出版社，1985.

[18] 川上子.中国乐伎[M].上海：上海音乐出版社，1993.

[19] 程妮娜.东北史[M].长春：吉林大学出版社，2001.

[20] 杜士铎.北魏史[M].太原：山西高校联合出版社，1992.

[21] 杜继文.中国佛教与中国文化[M].北京：宗教文化出版社，2003.

[22] 杜继文.佛教史[M].南京：江苏人民出版社，2006.

[23] 杜亚雄、周吉.丝绸之路的音乐文化[M].北京：民族出版社，1997.

[24] 冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙：湖南教育出版社，1998.

[25] 范文澜.中国通史[M].北京：人民出版社，1978.

[26] 黄节.汉魏乐府风笺[M].北京：人民文学出版社，1958.

[27] 贺玉萍.北魏洛阳石窟文化研究[M].郑州：河南大学出版社，2010.

[28] 胡国瑞.魏晋南北朝文学史[M].上海：上海文艺出版社，2004.

[29] 胡耀.佛教与音乐艺术[M].天津：天津人民出版社，1992.

[30] 胡适.国语文学史[M].合肥：安徽教育出版社，1999.

[31] 侯旭东.五、六世纪北方民众佛教信仰[M].北京：中国社会科学出版社，1998.

[32] 蒋菁.中国音乐文化大观[M].北京：北京大学出版社，2001.

[33] 纪昀.历代职官表[M].上海：上海古籍出版社，1989.

[34] 金秋.古丝绸之路乐舞文化交流史[M]上海：上海音乐出版社，2002.

[35] 金秋.中华传统文化与舞蹈[M].北京：中国社会科学出版社，2006.

[36] 吉联抗.魏晋南北朝音乐史料[M].上海：上海文艺出版社，1982.

[37] 吉联抗.隋唐五代音乐史料[M].上海：上海文艺出版社，1986.

[38] 吉联抗.古乐书佚文辑注[M].北京:人民音乐出版社,1990.

[39] 孔德.外族音乐流传中国史[M].北京：商务印书馆，1934.

[40] 黎虎.魏晋南北朝史论[M].北京：学苑出版社，1999.

[41] 李震.东北艺术史[M].沈阳：春风文艺出版社，1992.

[42] 李凭.北魏平城时代[M].北京：社会科学文献出版社，2000.

[43] 李淞.长安艺术与宗教文明[M].北京：中华书局，2002.

[44] 李书吉.北朝礼制法系研究[M].北京：人民出版社，2002.

[45] 李泽厚.中国古代思想史论[M].天津：天津社会科学出版社，2003.

[46] 李开元、管芙蓉.北魏文学简史[M].太原：山西人民出版社，1993.

[47] 骆玉明、张宗原.南北朝文学[M].合肥：安徽教育出版社，1991.

[48] 梁海明.论语[M].太原：山西古籍出版社，2000.

[49] 梁茂春.中国音乐通史教程[M].北京：中央音乐出版社，2005.

[50] 梁满仓.魏晋南北朝五礼制度考论[M].北京:社会科学文献出版社，2009.

[51] 黎国韬.先秦至两宋乐官制度研究[M].广州：广州人民出版社，2009.

[52] 黎国韬.古代乐官与古代戏剧[M].广州：广东高等教育出版社，2004.

[53] 刘再生.中国古代音乐史简述[M].北京：人民音乐出版社，1989.

[54] 刘大杰.中国文学发展史[M].天津：百花文艺出版社，1999.

[55] 刘驰、梁满仓、陈勇.魏晋南北朝社会生活史[M].北京：中国社会科学出版社，2005.

[56] 刘惠琴.北朝儒学及其历史作用[M].西安：陕西人民出版社，2002.

[57] 吕思勉.两晋南北朝史[M].上海：上海古籍出版社，2005.

[58] 吕思勉.中国民族史[M].上海：东方出版社，1987.

[59] 吕一飞.胡族习俗与隋唐风韵——魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响[M].北京：书目文献出版社，1994.

[60] 罗宗强.魏晋南北朝文学思想史[M].北京：中华书局，1996.

[61] 廖辅叔.中国古代音乐简史[M].北京：人民音乐出版社，1964.

[62] 逯钦立.先秦汉魏南北朝诗[M].北京：中华书局，1983.

[63] 毛汉光.中国中古社会史论[M].上海：上海书店出版社，2002.

[64] 米文平.鲜卑史研究[M].郑州：中州古籍出版社，2000.

[65] 马长寿.乌桓与鲜卑[M].桂林：广西师范大学出版社，2006.

[66] 牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].兰州：敦煌文艺出版社，1991.

[67] 彭松.中国舞蹈史（秦汉魏晋南北朝部分）[M].北京：文化艺术出版社，1984.

[68] 丘琼荪.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社，1989.

[69] 丘琼荪.历代乐志律志校释[M].北京：人民音乐出版社，1999.

[70] 卿希泰.中国道教史[M].成都：四川人民出版社，1988.

[71] 任继愈.中国佛教史[M].北京：中国社会科学出版社，1988.

[72] 荣新江.中古中国与外来文明[M].北京：三联书店，2001.

[73] 沈冬.唐代乐舞新论[M].北京：北京大学出版社，2004.

[74] 沈知白.中国音乐史纲要[M].上海：上海文艺出版社，1982.

[75] 孙继南.中国音乐通史简编[M].济南：山东教育出版社，1999.

[76] 孙进己.东北民族源流[M].哈尔滨：黑龙江人民出版社，1987.

[77] 史仲文.中国艺术史音乐卷[M].郑州：河南人民出版社，2006.

[78] 施议对.词与音乐关系研究[M].北京：中国社会科学出版社，1985.

[79] 唐长孺.魏晋南北朝史论拾遗[M].北京：中华书局，1983.

[80] 唐长孺.魏晋南北朝史论丛[M].北京：三联书店，1955.

[81] 唐长孺.魏晋南北朝史论丛续编[M].北京：三联书店，1959.

[82] 唐长孺.魏晋南北朝隋唐史三论[M].武汉：武汉大学出版社，1993.

[83] 谭其骧.中国历史地图集[M].北京：中国地图出版社，1982.

[84] 汤用彤.汉魏两晋南北朝佛教史[M].北京：北京大学出版社，1997.

[85] 田余庆.拓跋史探[M].北京：三联书店，2003.

[86] 田青.佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐[M].北京：人民音乐出版社，2005.

[87] 佟冬.中国东北史[M].长春：吉林文史出版社，2006.

[88] 吴钊.追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史[M]. 北京：东方出版社，1999.

[89] 吴钊.中国音乐史略[M].北京：人民音乐出版社，1983.

[90] 王运熙.乐府诗论丛[M]. 北京：中华书局，1962.

[91] 王力.古代语常用字字典[M]. 北京：商务印书馆，2012.

[92] 王国维.观堂集林 [M].石家庄：河北教育出版社，2003.

[93] 王云五.礼记今注今译[M]. 北京：新世界出版社，2011.

[94] 王子初.中国音乐考古学[M].福州：福建教育出版社，2003.

[95] 王凯.北魏盛乐时代[M].呼和浩特：内蒙古人民出版社，2003.

[96] 王青.魏晋南北朝时期佛教与神话[M].北京：中国社会科学出版社，2001.

[97] 王仲荦.魏晋南北朝史[M].上海：上海人民出版社，2003.

[98] 王汝弼.乐府散论[M].西安：陕西人民出版社，1984.

[99] 王光祈.中国音乐史[M].北京：中华书局，1934.

[100] 王昆吾、何剑平.汉唐佛经中的音乐史料[M].成都：巴蜀书社，2002.

[101] 王钟陵.中国中古诗歌史[M].北京：人民出版社，2005.

[102] 王淑梅.北朝乐府诗研究[M]. 北京：社会科学出版社，2013.

[103] 许之衡.中国音乐小史[M].上海：上海书店出版社，2011.

[104] 修海林.古乐的沉浮[M].济南：山东文艺出版社，1989.

[105] 修海林.中国古代音乐教育[M].上海：上海教育出版社，1997.

[106] 肖兴华.云冈石窟——南北大融合带来了音乐繁荣的历史见证[M].北京：文物出版社，2006.

[107] 萧涤非.北朝民间乐府[M].北京：人民文学出版社，1984.

[108] 阴法鲁.唐宋大曲之来源及其组织[M].北京：北京大学出版社，1948.

[109] 向达.唐代长安与西域文明[M].石家庄：河北教育出版社，2001 .

[110] 杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京：人民音乐出版社，1981.

[111] 杨荫浏.中国音乐史纲[M].上海：上海万叶书店，1952.

[112] 杨军.文化人类学[M].长春：吉林人民出版社，2003.

[113] 余冠英.汉魏六朝诗选[M].北京：人民文学出版社，1958.

[114] 阎文儒.中国石窟艺术总论[M].桂林：广西师范大学出版社，2003.

[115] 阎文儒.云冈石窟研究[M].桂林：广西师范大学出版社，2003.

[116] 袁静芳.中国传统音乐概论[M].上海：上海音乐出版社，2000.

[117] 朱大渭.魏晋南北朝社会生活史[M].北京：中国社会科学出版社，1998.

[118] 朱祖延.北魏佚书考[M].郑州：中州古籍出版社，1985.

[119] 周伟洲.吐谷浑史[M].银川：宁夏人民出版社，1985.

[120] 周伟洲.吐谷浑资料[M].西宁：青海人民出版社.1991.

[121] 周伟洲.敕勒与柔然[M].上海：上海人民出版社，1983.

[122] 周一良.周一良集[M].沈阳：辽宁教育出版社，1998.

[123] 周建江.太和十五年—北魏政治文化变革研究[M].广州：广东人民出版社，2001.

[124] 郑汝中、董玉祥.中国音乐文物大系•甘肃卷[M].郑州：大象出版社，1998.

[125] 庄壮.敦煌石窟音乐[M].兰州：甘肃人民出版社，1984.

[126] 郑祖襄.中国古代音乐史学概论[M].北京：人民音乐出版社，1998.

[127] 张承宗.中国古代音乐[M].北京：北京科学技术出版社，1995.

[128] 张金龙.魏晋南北朝禁卫武官制度研究[M].北京：中华书局，2004.

[129] 张碧波，董国尧.中国古代北方民族文化史[M].哈尔滨：黑龙江人民出版社，2001.

[130] 中国音乐研究所编辑.中国音乐史参考图片[M].北京：音乐出版社，1959.

[131] 中国音乐文物大系编委会.中国音乐文物大系·山西卷[M].郑州：大象出版社，2000.

[132] 中国戏曲志编辑委员会.中国戏曲志·陕西卷[M].北京：中国 ISBN 中心出版，2000.

[133] [朝鲜]金富轼，杨军校勘.三国史记[M].长春：吉林大学出版社，2015.

[134] [日]岸边成雄.古代丝绸之路的音乐[M].北京：人民音乐出版社，1988.

[135] [日]古代オリエント博物馆编，柘植元一监修.シルクロードの響き：ペルシア・敦煌・正倉院[M].东京：山川出版社，2002.

[136] [日]林谦三.东亚乐器考[M].北京：人民音乐出版社，1962.

[137] The New Grove Dictionary of Music and Musicians[M].edited by Stanley Sadie Macmillan Publishers Limited，1980.

[138] [法]安田朴.中国文化西传欧洲史[M].北京:商务印书馆，2000.

[139] [法]谢和耐，耿升译.中国 5-10 世纪的寺院经济[M].上海：上海古籍出版社，2004.

[140] [法]阿里·马扎海里，耿异译.丝绸之路中国—波斯文化交流史[M].北京:中华书局，1993.

[141] [美]谢弗，吴玉贵译.唐代的外来文明[M].西安：陕西师范大学出版社，2005.

三、学位论文

[1] 崔炼农.汉魏六朝乐府辞乐关系研究[D].上海：上海师范大学博士学位论文，2003.

[2] 孙晓辉.两唐书乐志研究[D].苏州：苏州大学博士学位论文，2001.

[3] 汪军.魏晋南北朝的艺术批评[D].南京：东南大学博士学位论文，2005.

[4] 王传飞.相和歌辞研究[D].北京：首都师范大学博士论文，2006.

[5] 吴大顺.魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究[D].扬州：扬州大学博士学位论

文，2005.

[6] 吕思静.稽胡史研究[D].武汉：华中师范大学硕士学位论文，2012.

[7] 韩娇艳.隋唐龟兹乐部考[D].新乡：河南师范大学硕士论文，2013.

[8] 李吕婷.魏晋南北朝百戏研究[D].武汉：武汉音乐学院硕士学位论文，2007.

[9] 朱庆庆.汉唐散乐的音乐研究[D].上海：上海音乐学院硕士学位论文，2008.

[10] 邵丹华.北魏乐舞研究[D].长春：吉林大学硕士学位论文，2014.

[11] 侯佳.魏晋南北朝时期佛教音乐特征研究[D].成都：四川师范大学硕士学位论文，2012.

四、论文集中析出的文献

[1] 黎国韬.乐部尚书考略--北魏宫廷乐官制度的重新审察[C]//，四川大学历史文化学院编.魏晋南北朝论文集[M].巴蜀书社，2006.

[2] 林莎.云冈石窟乐器图像补正与辨识[C]//2005年云冈国际学术研讨会论文集[M].北京：文物出版社，2006.

[3] 李文生.龙门石窟的音乐研究[C]//龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集[M].北京：文物出版社，1996.

[4] 邱久荣.魏晋南北朝宫廷乐与少数民族乐舞[C]//蔡美彪.庆祝王钟翰先生八十寿辰学术论文集[M].沈阳：辽宁大学出版社，1993.

[5] 沈冬.溯源探流：论隋唐燕乐乐部[C]//唐代文学研究（第七辑）——中国唐代文学学会第八届年会暨国际学术讨论会论文集[M].桂林：广西师范大学出版社，1996.

[6] [韩]徐荣洙.三国与南北朝交涉的性格 [C]//东洋学[M].东京：东洋学研究所，1981.

五、期刊中析出的文献

[1] 阿尔丁夫.关于慕容鲜卑《阿干之歌》真伪及其他[J].青海社会科学，1987（1）.

[2] 陈洁.丝路新声—龟兹音乐的艺术特征[J].上海艺术家，2007（2）.

[3] 曹道衡.关于北朝乐府民歌[J].中国社会科学院研究生院学报，1982（1）.

[4] 成军.“陈仲儒论乐”中的“清商三调”[J].艺苑，2015（2）.

[5] 邓乔彬、姚若冰.论魏晋南北朝文化与文艺的多元[J].洛阳大学学报，2003（3）.

[6] 崔炳扬、屈家慧.有关《敕勒歌》的几个问题[J].四川师院学报，1983(1).

[7] 陈玉林.论雁北在民族融合中的地位[J].中国人民大学学报，2002（2）.

[8] 大同市考古研究所.山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报[J].文物，2006（10）.

[9] 党群.从汉文佛经中的西域音乐史料看到的西域音乐状况[J].新疆艺术学院学报，2003（1）.

[10] 方起东.集安高句丽墓壁画中的舞乐[J].文物，1980（7）.

[11] 高峰、李晔、张海雁.山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报[J].文物， 2006（10）.

[12] 高美云.云冈石窟的开凿与北魏佛教的传播[J].中国校外教育,2008(S1).

[13] 高人雄.十六国时期的慕容鲜卑歌[J].西域研究，2006（2）.

[14] 高建新.南北朝乐府民歌比较分析[J].内蒙古社会科学，1999（2）.

[15] 管芙蓉.浅谈北朝民歌的美学特色[J].晋阳学刊，1999（3）.

[16] 古顺芳.大同北魏墓葬乐舞佣初探[J].文物世界，2004（6）.

[17] 郭晓冰.敦煌莫高窟中天宫伎乐的表现形式及特点[J].安阳师范学院学报，2005（4）.

[18] 胡天虹，李秀敏.略论汉魏两晋南北朝宫廷音乐官署的沿革[J].沈阳教育学院学报，2002（4）.

[19] 河北省文管处.河北景县北魏高氏墓发掘简报[J].文物，1979（3）.

[20] 何丽莎.从宗教的魅力看五台山佛教音乐的发展[J].安阳师范学院学报，2006（4）.

[21] 霍旭初.新疆音乐文物综述[J].中国音乐学，1998（2）.

[22] 霍旭初. 龟兹乐舞史话[J].新疆艺术，1983（1）-（3）.

[23] 黄云鹤.北魏时期对经籍整理与著述概说[J].古籍整理研究学刊，1990

（1）.

[24] 荆三林.河南巩县石窟寺北魏伎乐浮雕初步稠查研究[J]. 中国音乐，1958（5）.

[25] 金文达.佛教音乐的传入及其对中国音乐的影响[J].南亚研究，1991（2）.

[26] 黎蔷.中国道教与乐舞戏曲西渐考[J].山西师大学报，2000（2）.

[27] 黎虎.慕容鲜卑音乐论略[J].中国史研究，2000（2）.

[28] 黎国韬.总章考[J].音乐研究，2008（5）.

[29] 吕净植.《敕勒歌》研究[J].东北史地，2008（1）.

[30] 吕净植.文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源[J].文艺争鸣，2012（7）.

[31] 洛阳市文物工作队.洛阳孟津北陈村北魏壁画墓[J].文物，1995（8）.

[32] 洛阳博物馆.洛阳北魏元邵墓[J].考古，1973（4）.

[33] 刘戈.《辞海·敕勒歌》释文考异[J].民族研究，1986（1）.

[35] 李友冰.民族和解的历史见证和胡汉交融的典型诗例——对北朝乐府《敕勒歌》的另类解读[J].学术前沿，2004（8）.

[35] 李文红.佛教音乐探析[J].南阳师范学院学报，2007（8）.

[36] 李小荣.试论佛教音乐及其东传[J].法音，2001（2）.

[37] 李小荣.敦煌佛教劝化音乐文学略说[J].东方丛刊，2006（3）.

[38] 李少雍.史传文学家魏收[J].古典文学知识，1999（3）.

[39] 李方元.隋前五部正史乐志及其文本传统[J].中国音乐学，2004（3）.

[40] 李方元、李渝梅.北魏宫廷音乐机构考[J].音乐研究，1999（2）.

[41] 李方元、李渝梅.北魏宫廷音乐考述[J].中国音乐学，1998（2）.

[42] 李德芳.北朝民歌的社会风俗史研究[J].北京师范大学学报，1984（5）.

[43] 刘红.道教科仪音乐研究之概念和方法讨论[J].中国音乐学，1996（1）.

[44] 刘怀荣.北魏的汉化历程与诗歌艺术考论[J].中国诗歌研究，2004（6）.

[45] 刘怀荣.南北朝及隋代乐府官署演变考[J].黄钟，2004（2）.

[46] 刘怀荣.魏晋乐府官署演变考[J].社会科学战线，2002（5）.

[47] 刘羽迪.北狄乐探微[J].乐府新声，2006（4）.

[48] 马华祥.论北朝民歌的民族风格[J].新乡师范高等专科学校学报，2002（2）.

[49] 宁昶英.《敕勒歌》攷略 [J].内蒙古师范学院学报，1980（3）.

[50] 尼树仁.道教音乐与佛教音乐的比较研究[J].音乐探索，1992（1）-（2）.

[51] 欧仁.试论佛教对中国古代戏曲的影响[J].内蒙古民族大学学报，2006（6）.

[52] 宁夏固原博物馆.彭阳新集北魏墓[J].文物，1988（9）.

[53] 蒲亨强，谈欣.存见道乐史料研究：北魏时期[J].乐府新声，2008（3）.

[54] 蒲亨强.道教科仪音乐历史考察[J].中国道教，1996（4）.

[55] 蒲亨强.道教音乐的内核、外缘及分层观[J].交响，2003（4）.

[56] 蒲亨强.道乐史上南陆北寇的评价问题[J].宗教学研究，2002（3）.

[57] 钱建明.道教音乐及其科仪功能的演化[J].交响，2000（6）.

[58] 钱伯泉.源远流长的龟兹乐舞[J].龟兹学研究，2007（7）.

[59] 钱志熙.周汉“房中乐”考论[J].文史，2007（2）.

[60] 孙卫国.中国古代音乐教育机构及其历史功用[J].交响，2001（3）.

[61] 宿白.朝鲜安岳所发现的冬寿墓[J].文物参考资料，1952（1）.

[62] 山西省考古研究所、大同市考古研究所.大同市北魏宋绍祖墓发掘简报[J].文物，2001（7）.

[63] 陕西省文物管理委员会.西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘[J].文物，1959（6）.

[64] 田青.浅论佛教与中国音乐[J].音乐研究，1987（4）.

[65] 田余庆.《代歌》、《代记》和北魏国史--国史之狱的史学史考察[J].历史研究，2001（1）.

[66] 童超.关于五胡内迁的几个考证[J].山西大学学报，1978（4）.

[67] 王恒.司马金龙墓石雕乐伎乐器研究[J].文物世界，2000（5）.

[68] 王恒.《魏书·释老志》与云冈石窟—兼谈佛教艺术中国化[J].敦煌研究，2001（3）.

[69] 王勇.北魏前期佛教文化初探[J].晋中学院学报，2005（4）.

[70] 王敏.中国的佛教音乐[J].中国音乐，1986（1）.

[71] 王志刚.北朝民族史撰述的发展[J].史学史研究，2007（1）.

[72] 王盛恩.《敕勒歌》考辩[J].洛阳大学学报，1996（1）.

[73] 王明端.南北朝乐府民歌比较谈[J].中北大学学报，2005（1）.

[74] 王振东.从“巫”到“礼”—道教音乐美学思想流变简述[J].成都大学学报，2009（4）.

[75] 王忠人.道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章[J].黄钟，1991（4）.

[76] 王小盾.早期道教的音乐与仪轨[J].南昌职业技术师范学院学报，1994（2）.

[77] 王小盾.原始佛教的音乐及其在中国的影响[J].中国社会科学，1999（2）.

[78] 王敬宜.中国佛教音乐史考略[J].云南艺术学院学报，2000（3）.

[79] 王福生.敦煌壁画中的部分乐器考辨[J].中国音乐学，2006（4）.

[80] 王亚楠.云冈石窟与北魏时期莫高窟的飞天艺术[J].山西财经大学学报，2008（1）.

[81] 王运熙.梁鼓角横吹曲杂谈[J].楚雄师专学报，1995（4）.

[82] 王志鹏.敦煌佛教歌辞的形成及其调名特征[J].淮阴师范学院学报，2006（5）.

[83] 吴大顺.论“北狄乐”的发展与变迁[J].船山学刊，2008（3）.

[84] 项阳.论制度与传统音乐文化的关系—兼论中国古代音乐史的研究[J].音乐研究，2002（3）.

[85] 项阳.乐户与宗教音乐的关系[J].音乐艺术，2002（2）.

[86] 项阳.“释俗交响”之初阶——中国早期佛教音乐浅识[J].文艺研究，2003（5）.

[87] 谢立新.中国佛教音乐之初[J].南京艺术学院学报，1988（1）.

[88] 谢路军.道教音乐的民族特点初探[J].中国道教，2006（3）.

[89] 袁志明.北朝佛教信仰与民族文化认同[J].青海民族研究，2001（7）.

[90] 许继起.乐府总章考论[J].文学评论，2013（4）.

[91] 徐美莉.再论北魏前期尚书制度的置废与变革[J].聊城大学学报，2013（2）.

[92] 尹青珍.佛教音乐与现代音乐[J].中国宗教，2004（1）.

[93] 原媛.北齐宫廷音乐机构刍议[J].文化学刊，2007（5）.

[94] 阎采平.北朝乐府民歌的南流及其对南朝文坛的影响[J].湘潭大学学报，

1989（1）.

[95] 偃师商城博物馆.河南偃师两座北魏墓发掘简报[J].考古，1993（5）.

[96] 袁志明.北朝佛教信仰与民族文化认同[J].青海民族研究，2001（3）.

[97] 于民雄.浅论道教音乐的源流与特点[J].贵州文史丛刊，2009（3）.

[98] 杨军.段部族源辩[J].晋阳学刊，2010（6）.

[99] 杨军.公元前朝鲜半岛的民族迁徙与融合[J].东北亚论坛，2002（3）.

[100] 杨公骥.汉巾舞歌词句读及研究[J].光明日报，1950-7-19.

[101] 杨公骥.西汉歌舞剧《公莫舞》的句读和研究[J].中华文史论丛，1986（1）

[102] 杨宝春.丰富完善中的综合性伎艺表演——魏晋南北朝时期的散乐百戏研究[J].戏剧艺术，2009（3）.

[103] 姚晓鸥.《公莫巾舞歌行》考[J].历史研究，1998（6）.

[104] 于民雄.浅论道教音乐的源流与特点[J].贵州文史丛刊，2009（3）.

[105] 庄壮.敦煌壁画乐伎形式[J].音乐研究，1993(3).

[106] 庄壮.敦煌壁画乐队排列剖析[J].音乐研究，1998(3).

[107] 庄壮.敦煌壁画上的打击乐器[J].交响，2002（4）.

[108] 庄壮.敦煌壁画上的吹奏乐器[J].交响，2003（4）.

[109] 庄壮.敦煌壁画上的弹拨乐器[J].交响，2004（4）.

[110] 庄壮.论早期敦煌壁画音乐艺术[J].中国音乐，2004（1）.

[111] 庄壮.敦煌壁画乐器组合艺术[J].交响，2008（1）.

[112] 庄华峰.北朝时代鲜卑妇女的精神风貌[J].安徽师范大学学报,2001(5).

[113] 周蒙.穹庐一曲本天然—《敕勒歌》考论[J].内蒙古师大学报，1985(2).

[114] 周建江.关于《阿干之歌》的若干问题[J].青海师范大学学报，1995(1).

[115] 张毅萍.南北朝民歌风格不同论[J].贵州民族学院学报，2000（1）.

[116] 张廷银.北朝乐府《敕勒歌》研究综述[J].烟台师范学院学报，2005(1).

[117] 张巨斌、许吉芬.中国宫廷音乐的历史沿革和文化特征探析[J].兰州大学学报，2006（4）.

[118] 郑祖襄.《隋书·经籍志》音乐书述略[J].中央音乐学院学报，2006(3).

[119] 郑汝中.敦煌壁画乐器研究[J].敦煌研究，1988（2）.

[120] 郑汝中.敦煌壁画乐器分类考略[J]. 敦煌研究，1988（4）.

[121] 郑汝中.敦煌壁画乐伎[J]. 敦煌研究，1989（4）.

[122] 郑汝中.新发现的莫高窟 275 窟音乐图像[J]. 敦煌研究，1992（2）.

[123] 郑汝中.敦煌乐舞壁画的形成分期和图式[J]. 敦煌研究，1997（4）.

[124] 赵仁魁、华维君、祁振纲.“花儿”源于古鲜卑族的《阿干歌》[J].甘肃社会科学，1991（2）.

[125] 赵世璜.《慕容垂歌辞》中的“慕容”究竟是谁？[J].成都大学学报,1985（1）.

[126] 赵心瑞.浅谈北朝民歌的思想内容[J].陕西教育学院学报，1999（2）.

[127] 赵昆雨.云冈北魏伎乐雕刻探微[J].中国音乐，1988(3).

[128] 赵昆雨.云冈吹指-弹指及抃雕刻考略[J].乐器，1989（2）.

[129] 赵昆雨.北魏司马金龙墓乐器雕刻考索[J].乐器，1990（2）.

[130] 赵昆雨.云冈北魏乐器雕刻的定名[J].中国音乐，1991（1).

[131] 赵昆雨.云冈石窟乐舞雕刻研究[J].敦煌研究，2007（2）.

[132] 赵昆雨.论传统音乐文化的传承与传播[J].黄钟-武汉音乐学院学报，2003（3）.

[133] 赵兴勤.《公莫舞》相关史实考论[J].文化遗产，2013（11）.

[134] 赵维平.丝绸之路上的琵琶乐器史[J].中国音乐学，2003（4）.

[135] 朱世广.论北魏庆阳佛教的传播特征[J].陇东学院学报，2007（6）.

[136] 翟景运.略论北魏前期音乐及其影响[J].乐府学，2009（4）.

[137] 祝建华.道释法事音乐溯源[J].黄钟，1991（4）.

[138] 祝注先.北朝时代鲜卑族的诗人和诗作[J].广西民族学院学报,1986(3).

[139] 张庆捷、刘俊喜.北魏宋绍祖墓两处铭记析[J].文物，2001（7）.

[140] 祝建华.道释法事音乐溯源[J].黄钟，1991（4）.

[141] 朱广琴.北魏《胡旋舞》铜带版略考[J].戏剧文物，1987（5）.

[142] 周菁葆.西域摩尼教的乐舞艺术[J].西域研究，2005（3）.

[143] 曾智安.曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论[J].乐府学，2006（6）.

[144] 中国古代体育史讲座编写小组.百戏与百戏中的体育活动[J].体育文化

导刊，1987（3）.

[145] [朝鲜]全畤农.关于高句丽古坟壁画上乐器的研究[J].音乐研究，1959（3）.

[146] [朝鲜]蔡秉瑞.安岳附近壁画古迹发掘手录[J].亚细亚研究，1959（12）.

[147] [朝鲜]蔡秉瑞.安岳地区古墓中的壁画[J].白山学报，1967（5）.

[148] [日]岸边成雄.亚洲佛教音乐概说[J].中国音乐，1999（1）.

[149] [日]小川环树.敕勒之歌——它的原来的语言与在文学史上的意义[J].北京大学学报，1982（1）.

附　　录

表 1　北魏石窟壁画中的吹管乐器[1]

石窟	窟号	排箫	筚篥	横吹	法螺	长笛	横笛	笙	角	笛	箫	贝	短笛	觱	竽	义嘴笛	埙	吹叶	口哨	斜弯管	异形笛
敦煌	248	2	1	1	1	1	1	2													
	251			6	2	2		1													
	254			3	1	2															
	257		1	5																	
	259		1	1																	
	260			4																	
	431	1	1	7	1	2															
	435			4	4			1	1												
龙门	古阳洞	3						1		3	1	2									
	宾阳洞	1						3		2											
	莲花洞	1						3		3	1				1						
	魏字洞							1													
	药方洞							1		1											
	路洞	1								1		1									
	石窟寺	1						1		2											

[1] 以上表中数据来自：肖兴华：《云冈石窟——南北大融合带来了音乐繁荣的历史见证》，文物出版社，2006 年。林莎：《云冈石窟乐器图像补正与辨识》[C]//《2005 年云冈国际学术研讨会论文集》，文物出版社，2006 年。中国音乐文物大系编委会：《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社，2000 年。牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社，1996 年。庄壮：《敦煌石窟音乐》，甘肃人民出版社，1984 年。荆三林：《河南巩县石窟寺北魏伎乐浮雕初步调查研究》，《音乐研究》，1958 年第 5 期。

巩县窟	西一窟	2	1				2						1	1							
	东一窟	2	1			1	2							1							
	东二窟	1	1			1	1					1	1	1							
云岗石窟	一期 16	2	2		1											2					
	二期 1						1														
	二期 2	1	1		1		1				1										
	二期 6	11	13		7		12				1					4	1			1	
	二期 7	2	2		1		1														
	二期 8	1	2				2														
	二期 9	2	4		1		4										1				
	二期 10	2	1		2		4									1			1		1
	二期 11	8	7		3		5									1		1			
	二期 12	4	4		4		4									1		1			
	二期 13	3	3		1		1	1	1									1			
	三期 15		2				1														
	三期 21						2														
	三期 27	1																			
	三期 30	1	1		1		1														
	三期 38	6	7		2		7	1													
	合计	59	57	31	33	9	52	16	2	12	4	4	2	3	1	9	2	3	1	1	1

表 2　北魏石窟壁画中的弹拨乐器

石窟	窟号	龟兹秦汉琵琶	琵琶	特殊弹拨乐器	曲项琵琶	竖箜篌	筝	汉魏阮咸琵琶	阮	五弦琵琶	箜篌	凤首箜篌	梨形琵琶	直项琵琶	三弦	琴
敦煌石窟	248	2	1	2								2				
	251	2			5											
	254	2			3											
	257	1			4											
	259				1											
	260		5			1										
	431		2			2	1									
	435				2	1		2								
	437		1													
龙门石窟	古阳洞		1				1			1						
	宾阳洞						2		2	1						
	莲花洞						1		1							
	魏字洞															
	药方洞															
	路洞						1									
	石窟寺		1				1			1						

巩县	西一窟		3				1				1					
	东一窟		1				2				1					
	东二窟		2				1				1					
云岗石窟	一期 16				1											
	二期 1		2													
	二期 2		1										1			
	二期 6		1		14				1		1			12		3
	二期 7				2						2					
	二期 8		2		1						2					
	二期 9				4						1			2		1
	二期 10		1		3									1		1
	二期 11		2		6									2		5
	二期 12		3		4						3			1	1	
	二期 13		1													
	三期 15										2			2		
	三期 21				1		1									
	三期 37		1													
	三期 38				2		1				2			2		1
	合计	7	31	2	53	4	13	2	4	3	16	2	1	22	1	11

表 3　北魏石窟壁画中的打击乐器

	窟号	细腰鼓	腰鼓	大鼓	齐鼓	毛员鼓	都昙鼓	檐鼓	钹	碰铃	鸡娄鼓	担鼓	羯鼓	行鼓	磬	鼓	答腊鼓	钵	铜铙
敦煌	248 窟		2									1	1						
	251 窟		2																1
	254 窟		1																
	257 窟		1								1			2					
	259 窟																		
	260 窟		2																
	431 窟		2																
	435 窟		1																
	437 窟													1					
龙门石窟	古阳洞		2													1			1
	宾阳洞		2												2				3
	莲花洞		1																
	魏字洞																		
	药方洞																		
	路洞																		1
	石窟寺		1													1			

巩县	西一窟											1	1		1		1		
	东一窟		2										1				1		
	东二窟		1						1			1			1		1	1	
云岗石窟	一期 16	2			1														
	一期 17																		
	二期 1																		
	二期 2	2	1																
	二期 6	15	9			1	1		3	2									
	二期 7	1	1																
	二期 8	1																	
	二期 9	3	3							1									
	二期 10	3																	
	二期 11	7	5					1	1										
	二期 12	7	3		1														
	二期 13	2						2											
	三期 15	2							1										
	三期 21	1						1											
	三期 38	3	2	2					1										
	合计	49	45	2	2	1	1	4	7	3	1	3	3	3	4	2	3	1	6

作者简介及在学期间所取得的科研成果

作者简介：

吕净植，女， 1974 年 6 月 22 日出生，汉族，吉林长春人。艺术学硕士，吉林大学艺术学院副教授。

发表的学术论文：

[1] 吕净植.鲜卑非瑞兽辩[J].北方文物，2013（1）.

[2] 吕净植.《北齐书·高宝宁传》另释[J].古籍整理研究学刊，2012（12）.

[3] 吕净植.文化的交流与嬗变——中朝音乐交流溯源[J].文艺争鸣，2012(7).

[4] 高志民、吕净植.论拜占庭教会与世俗音乐的矛盾[J].东北师范大学学报，2012（5）.

[5] 朱廷丽、吕净植.社会批判：墨子与阿多诺音乐理论的一致性[J].社会科学战线，2011（8）.

[6] 吕净植、朱廷丽.《木兰辞》多元音乐文化嬗变[J].文艺争鸣，2010（11）.

[7] 吕净植.试论春秋诸侯国外交中音乐的运用[J].东北师范大学学报，2010（1）.

参与编撰的书籍：

[1] 第四参加人.中国东北民族史[M].长春：吉林文史出版社，2014.